LA GAITA RABIOSA

Nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular cordobesa

María de los Ángeles Montes

TESEOPRESS

ExLibrisTeseoPress 195331. Sólo para uso personal

La gaita rabiosa

Nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular cordobesa

María de los Ángeles Montes

TESEOPRESS

DOI: 10.55778/ts310051994

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

Montes, María de los Ángeles
La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular cordobesa / María de los Ángeles Montes. – 1a ed – Córdoba: María de los Ángeles Montes, 2024.
Libro digital, EPUB
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-00-5212-0
1. Estudios Culturales. 2. Sociología de la Cultura. 3. Musicología. I. Título.
CDD 306.48423

Este libro fue compaginado desde TeseoPress.

Indice

Agradecimientos
Introducción
1. El paradigma tradicional del cuarteto cordobés
2. El cuarteto blanqueado en los años 70/80
3. El paradigma cuarteto-cuarteto en los 80
Coda
Referencias a discos
Referencias bibliográficas

Agradecimientos

A Claudio Díaz, por su infinita generosidad.
A los cuartetos y a los cuarteteros, por su obstinada alegría.
A la universidad pública, por seguir construyendo puentes.

Introducción

> Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo.
>
> Bajtín

Una omisión significativa

En 2016 nos propusimos, con parte de la cátedra de Sociología del Discurso[1], dictar un seminario sobre músicas populares y literatura. Coincidimos, rápidamente, en que por su alcance e importancia social debíamos abordar géneros como el rock, el tango y el folklore, y no demoramos en darnos cuenta de que el cuarteto cordobés no podía faltar.

Tomé la tarea de realizar el relevamiento bibliográfico, su análisis crítico y la elaboración de los contenidos de esa unidad pedagógica. Y me llevé una sorpresa que, como investigadora del sistema científico nacional, me genera entre extrañeza y pesar, incluso vergüenza. Es que, si pusiéramos los libros, tesis y artículos que se han escrito acerca del rock nacional, o sobre el tango, uno encima del otro, puede estar seguro el lector de que la torre alcanzaría unos cuantos metros de altura. Una bibliografía, además, que aborda todos los matices y variantes estéticas con lujo de detalle. La pila de trabajos sobre el cuarteto cordobés que yo tenía frente a mis ojos, en cambio, no debía superar los 35 cm. Esta realidad contrastaba con la enorme popularidad que tiene el género en esta ciudad y en la provincia, y el hecho de que se trata de la principal industria musical del interior del país desde hace décadas, lo cual confirma su enorme importancia económica, social y cultural.

Y, en términos estrictamente académicos, se trata de un objeto de estudio sobre el cual hay una clara escasez de investigaciones, de modo que se dispone como un área de vacancia interesante para cualquier investigador. Sin embargo, las investigaciones sobre el cuarteto cordobés son, todavía, escasísimas.

Existen razones, históricas y sociológicas, por las que esto ocurre. Por una parte, porque se trata de un objeto de la cultura popular y, en ciertas áreas de la producción de conocimiento académico, todavía prevalece la idea de que esos objetos no son lo suficientemente valiosos como para ser dignos objetos de estudio. Basta con revisar los planes de estudios de las carreras ligadas a las artes o a las humanidades (Música, Letras, Cine, etc.), para darse cuenta de que el tipo de objetos artísticos que se privilegian son, en general, los de la "alta" cultura o, en su defecto, productos de la cultura de masas orientados a élites culturales (músicas progresivas, cine de autor, literatura escrita, etc.). Estos objetos coinciden, no por casualidad, con los consumos culturales de los sectores culturalmente dominantes de la sociedad. No se trata de objetos artísticos que sean más o menos valiosos en términos intrínsecos, sino que esa evaluación (de supuesta mayor calidad estética) es el resultado de procesos de adjudicación de valor en los que intervienen grupos de agentes que tienen la capacidad de imponer al resto lo que se considera estético y valioso (Díaz, 2011). Incluso, dentro de los objetos de la denominada "cultura popular" siguen prevaleciendo aquellos que son socialmente considerados como más valiosos. Y esto permite comprender por qué, si de música popular se trata, se prefiere mucho antes el rock que el cuarteto. Alabarces (2009) aduce esto a la procedencia (generacional y de clase) de los primeros investigadores (él incluido) que se animaron a pelearle a la academia un lugar para este tipo de objetos de estudio plebeyos. Complementando este argumento, es posible afirmar

que el cuarteto cordobés ocupa tan escaso lugar en las agendas de investigación universitarias porque adolece de una doble subalternidad en relación con las otras músicas populares[2]. La primera parece obvia: porque es la música que producen y escuchan los sectores subalternos en términos de clase social. La segunda, tal vez menos evidente: porque es una música del interior del país. Esto ha hecho que el cuarteto fuera, por mucho tiempo, soslayado como fenómeno digno de estudio, por un establishment intelectual de clase media fuertemente porteñocéntrico. Soslayado por muchos investigadores de Buenos Aires (que cuando escriben libros sobre la música "argentina", por ejemplo, abordan principalmente músicas de consumo de Buenos Aires y algo de folklore, como mayor concesión), y por muchos investigadores locales que, colonialismo interior mediante, consideran más importantes, o más nacionales (en el sentido de menos regionales), a los géneros musicales consagrados en Buenos Aires; mostrando cuán incorporada tenemos nuestra subordinación simbólica.

Pero no solo por eso. Esta subalternidad académica, derivada de la subalternidad del objeto de estudio, impacta en la visibilidad y circulación del propio trabajo, de modo que puede resultar una opción poco deseable en términos profesionales. Durante varios años de mi carrera investigué acerca de las prácticas de recepción del tango, y mis trabajos han sido leídos y replicados por investigadores del país y de otros países también, en este y otros continentes. En cambio, los trabajos que he publicado sobre el cuarteto de Córdoba han tenido una circulación mucho más local. Efecto en recepción de la misma subordinación académica. El interés académico por el cuarteto cordobés es mucho menor que aquel por otras músicas más "argentas"[3]. Como contracara, el interés social por estos trabajos, a nivel local, ha sido mucho mayor. Y, también, porque vivimos tiempos de polarización social, ha sido mayor el repudio y las agresiones por parte de quienes todavía creen

que el cuarteto no merece ser objeto de una investigación[4].

Por estas razones, los trabajos sobre el cuarteto son escasos. La mayoría de ellos concentrados en los primeros 5 años posteriores al "escándalo" de Cosquín en 1988. A raíz de aquella noche malograda, el cuarteto, y su abrumadora convocatoria popular, aparecieron en la televisión nacional y en las tapas de los principales diarios y, al mismo tiempo que las clases medias descubrían, con horror, cómo lucía disfrute de las clases populares del interior; los empresarios de la música tropical porteña descubrían un apetecible semillero de cantantes exóticos para importar, y algunos intelectuales avizoraban un interesante objeto de estudio. Es por esto que, en los años siguientes a ese bautismo público, aparecieron la mayoría de los trabajos que abordaban el "fenómeno" del cuarteto cordobés, desde diferentes espacios y disciplinas. Mencionaré aquí los que, según mi análisis, son los más importantes. Los primeros dos que aparecieron son los de Osvaldo Hepp (1988) y el trabajo periodístico de Roberto Mero sobre La Mona Jiménez (1988). El primero hace aportes sustantivos recuperando relatos históricos acerca del desarrollo del cuarteto en Córdoba, y de algunos de sus principales exponentes. E intenta, también, avanzar en una descripción de las temáticas principales de las letras y sobre diferentes rasgos de la cultura popular de Córdoba, con afirmaciones acerca del "perfil psicosocial del cuartetero" y con esencialismos en torno a lo popular que, en el estado actual de los estudios sobre culturas populares, resultan difíciles de asimilar. El segundo, por tratarse de un trabajo periodístico, ofrece datos interesantes para reconstruir algunos hechos relativos a Jiménez (si los despojamos del romanticismo con que el autor los presenta), pero no consigue (tampoco se lo propone) trascender el retrato casi panfletístico de ídolo. Al respeto, Schmucler (1989), en un artículo de 8 páginas que pasó casi desapercibido, analiza estos dos trabajos y los tilda de

“tautologismo populista” y “esencialismo ilusorio de la izquierda”, respectivamente[5]. Vistos desde aquí, parece claro que estos trabajos quedaron entrampados en el debate del momento. El impacto del episodio de Cosquín había puesto a los cuartetos en el ojo de los sectores dominantes que se retorcían de asco, mientras los medios masivos los aprovechaban para sumar rating. En ese 1988, el debate social giraba en torno a la dicotomía “cuarteto bueno vs. cuarteto malo”; y ambos intelectuales salieron con sus trabajos intentando explicar el éxito y sus características (para muchos deleznables), en un afán por defenderlo. Y esa intencionalidad los atraviesa de principio a fin. Un par de años después aparecerá el libro pequeño de Silvia Barei (1993) y un artículo que lo complementa (Barei y Boria, 1997). Estos trabajos tienen la virtud de no caer en los esencialismos de Hepp y de ofrecer una lectura semiótica sobre el sentido de la fiesta en la cultura popular de Córdoba. En estos trabajos se hace un racconto brevísimo de las principales temáticas de las letras de cuarteto (hasta ese momento), pero como su objetivo era ilustrar el sentido de la fiesta, no va mucho más allá en el análisis de las canciones. Recién en 2009 (20 años después), Gustavo Blázquez va a presentar una relectura de estos trabajos y, complementando con información recabada en su etnografía, va a producir un conocimiento notablemente más profundo que los primeros, acerca del desarrollo de los mundos de los cuartetos, sus principales agentes, sus formas de relación, así como sus formas de producción y consumo; y sobre los significados que ponen a andar los bailarines en esa ritualidad que se construye en el baile (2009, 2014).

Los trabajos que he mencionado hasta aquí comparten el referente empírico, aunque la construcción del objeto de estudio sea diferente según la procedencia disciplinar: Se ocupan, principalmente, del baile de cuarteto y de la devoción popular por éste en tanto evento social, acontecimiento

histórico o antropológico. Ninguno de estos trabajos aborda la cuestión de la canción cuartetera como objeto de estudio *per se*, más allá de las anotaciones, muy al pasar, de Hepp y de Barei sobre las letras y algunas características musicales. En general, las canciones son utilizadas para ejemplificar las descripciones y las hipótesis sobre la cultura popular de Córdoba. Trabajos que se ocupen del género en sí mismo son muchos menos y también menos desarrollados. A las breves anotaciones de Hepp y Barei sobre las letras podemos agregar un artículo breve de Boria (1993) que se ocupa del discurso amoroso en Jiménez, y otro de Lerussi (2006) en el que hace una crítica feminista de la representación de las mujeres en las canciones de Jiménez. Y no mucho más. Todos estos trabajos, aunque realizan aportes interesantes, no alcanzan para comprender el complejo mundo de la canción cuartetera, ni sus cambios a lo largo del tiempo. Principalmente, porque no es eso lo que se proponían. En general eran trabajos que buscaban dar cuenta de las características de la cultura popular, o del fenómeno social del cuarteto en términos amplios, tomando a las letras como ejemplos; o analizando casos demasiado acotados. Por eso, también, abordan el cuarteto como un producto cultural más o menos homogéneo, aun cuando varios de ellos notan que el público de Jiménez no era el mismo que el de Chébere o Santamarina.

Diferente es el caso del trabajo de Leonardo Waisman (1995). Se trata de una breve ponencia en la que hace una descripción musicológica del género, observando la existencia de diferentes “estilos”. En esa ponencia, de apenas ocho páginas, ofrece una descripción y un análisis en clave ideológica de estos estilos. Dejando de lado el análisis ideológico, la descripción que realiza es un aporte importante porque muestra claramente que el cuarteto, como género de música popular, no era tan homogéneo. Esa descripción fue retomada y ampliada por Florine (1996), que agregará algunas

páginas de análisis sobre dos discos de Jiménez. Ahora bien, esas distinciones estilísticas se basan casi exclusivamente en la descripción de aspectos musicales. A la distancia, en cambio, se puede notar que esos "estilos" eran mucho más que eso y que atravesaban la producción de los cuartetos en todas sus decisiones (desde la selección de canciones, las letras, el uso del lenguaje, los arreglos musicales, el diseño de los álbumes, las estéticas y puestas en escena, etc.). Estas diferencias, además, producían diferentes posicionamientos enunciativos y axiologías capaces de interpelar a diferentes públicos. Porque resulta que los mundos de los cuartetos no eran tan homogéneos. No lo eran sus públicos, no lo eran sus productores, tampoco sus productos. A la distancia, también, se hace evidente que un correcto abordaje de la canción cuartetera debería contemplar tanto aspectos sonoros como líricos, por lo menos. Y que habría que considerar, incluso, aspectos visuales y performáticos, toda vez que esos elementos también tienen densidad semiótica.

A pesar de las limitaciones que he mencionado, es importante destacar que todos estos antecedentes tienen en común el enorme mérito de haberle reconocido el estatuto de acontecimiento cultural de pleno derecho al cuarteto, y haberlo ungido como objeto de investigación. Esto, que hoy puede no parecer gran cosa, fue entonces todo un gesto teórico y político sin el cual este libro no habría sido posible.

Luego de esos primeros años de despertar del interés académico por el "fenómeno" del cuarteto, fue desapareciendo de las preocupaciones universitarias, con la notable excepción de la mencionada etnografía de Blázquez. Parece que solo quedaba interés por los públicos del cuarteto y por sus rituales, y muy poco por el género de música popular en sí mismo. Y esto se debe, a mi entender, a que entre las disciplinas ligadas a las artes todavía prevalece un marcado prejuicio hacia esta música. Existe un consenso bastante extendido, entre las

Ciencias Sociales, acerca de la innegable importancia del cuarteto como acontecimiento cultural, como industria musical, como espacio de sociabilidad, como manifestación de lo popular. De allí que los trabajos orientados a dar cuenta de estas dimensiones del hecho social hayan sido más, y mucho más suculentos, que aquellos orientados a dar cuenta de las particularidades de sus líricas, de sus sonoridades, de sus estéticas, de sus variaciones y de sus disputas hechas canción. En el ámbito de las artes, que es donde se suelen abordar más frecuentemente los objetos artísticos, no hay igual apreciación del cuarteto como posible objeto de estudio. A esto se agrega el hecho de que encarar un estudio sistemático sobre la canción popular implica, hoy, conjurar herramientas analíticas provenientes de diferentes disciplinas, y esto supone un desafío enorme. A pesar de esto, creo que vale la pena correr el riesgo. Incluso de hacerlo mal o de manera incompleta. Porque si del rock tenemos varios libros por cada variante estilística, no podemos aceptar que la enorme diversidad del cuarteto cordobés quepa en una ponencia de ocho páginas, perdida en un viejo libro de actas, y en algunas páginas más, dispersas en otros lugares.

El desafío que asume este libro es, entonces, ofrecer una lectura del cuarteto cordobés (capitalino) en tanto género de música popular, desde una mirada sociodiscursiva, haciendo de las canciones (con sus aspectos sonoros, líricos y performáticos) su principal referente empírico. Hacerlo sin perder de vista cuáles son sus públicos, sus usos, sus productores, y sus disputas; y atendiendo a las diversas formas como se presenta (a través de discos, pero especialmente en espectáculos en vivo), porque es en el marco de esas diferentes materialidades que el sentido se produce[6].

Un libro sobre el cuarteto, no sobre su gente, aunque no podemos olvidar que son sus productores y públicos los que lo hacen, y por eso algo también dirá sobre ellos. Un libro que va

a esquivar por todos los medios los relatos biográficos, dejando las anécdotas al periodismo y a sus cultores. Este libro quiere brindar una lectura que sea capaz de describir los cambios del cuarteto en tanto género de música popular, pero también ofrecer algunas hipótesis para intentar comprender esas mutaciones como acontecimientos sociales.

Pero, antes de adentrarnos a esta tarea, conviene hacer algunas observaciones teórico-metodológicas.

La canción popular como objeto semiótico complejo

Parece obvio que la canción no es lo mismo que la poesía, aunque, en realidad, tienen un vínculo profundo. La poesía moderna es nieta de la lírica griega, que era, de hecho, canción. Pero, a diferencia de la poesía leída, la canción es música, además de palabra. En ese marco resulta llamativo que muchos trabajos de análisis sobre músicas populares aborden las letras y olviden los aspectos sonoros. ¿Por qué habríamos de considerar solamente las letras de las canciones y no la manera como suenan? Pero, del mismo modo, ¿bajo qué presupuesto podríamos aceptar que un género de música popular cantada fuera definido únicamente desde sus aspectos musicales (rítmicos, armónicos o los que fueren)? La división social del conocimiento, en la era de la división social del trabajo, ha hecho que unas disciplinas se ocuparan de las palabras y otras de los sonidos. Y un prejuicio linguocéntrico nos hacía creer que bastaba con analizar las letras para comprender los significados que ellas ponen a andar. Un prejuicio que, desde hace unas décadas, viene siendo fuertemente cuestionado (Alabarces, 2009; González, 2013). Desde que comenzamos a considerar que el sentido de una canción no es únicamente representacional, desde que aceptamos que los efectos afectivos también son importantes y que forman parte de lo que esas músicas significan (Díaz y Montes, 2020; Vila, 2017), entonces el abordaje de las letras de las canciones con prescindencia del

dispositivo sonoro se volvió insostenible. Pero también lo contrario, que los géneros de música popular sean caracterizados sin considerar seriamente sus aspectos líricos, incluso los performáticos.

En este trabajo voy a asumir un posicionamiento incómodo. La música popular es, hoy, en su inmensa mayoría, música cantada, música bailada y música puesta en escena. E intentaré ofrecer una interpretación sobre los sentidos puestos a andar por el cuarteto cordobés, por sus canciones, desde este punto de vista.

Ahora bien, asumir que la canción significa con toda su materialidad nos enfrenta a un problema. Se trata de un objeto semiótico complejo, compuesto por diferentes sistemas significantes que no son capaces de decir lo mismo porque su materialidad los condiciona (Eco, 2009). Así, la letra de una canción puede dar definiciones y argumentos, puede transmitirnos hasta una receta de cocina, mientras que la música no. La música es incapaz de decir "bata a fuego lento hasta quedar a punto nieve". Las melodías, los ritmos, las diferentes dimensiones del sonido, tienen un enorme poder para afectarnos emocionalmente, pero no tienen, en principio, capacidad de producir significados en términos simbólicos. No podemos decir que nos reconocemos con determinada identidad social tarareando una simple melodía. ¿O sí?

Claro que sí. ¿No se ha convertido, acaso, el tunga-tunga del cuarteto, en una marca de identidad regional?

A pesar del carácter escasamente simbólico de los aspectos sonoros de las músicas, resulta que son artefactos muy eficientes para tramar *narrativas identitarias* (Vila, 1996). Pero esto esconde una trampa porque, en realidad, en términos semióticos, no son esos sonidos *per se* los que significan esas identidades sociales. Para que ese ritmo sea capaz de decirnos "cordobeses", hizo falta que se asociara, en nuestra memoria, con un montón de otros discursos que sí tematizan, en términos

simbólicos, la relación entre esa música y esa identidad regional. Y, especialmente, con una canción: “soy cordobés” (Rodrigo, 1999), que ató de manera indeleble esa identidad regional con este ritmo, gracias a su éxito en Buenos Aires[7]. Así, podemos decir, sin ruborizarnos, que los sonidos no tienen capacidad de decirnos algo tan simbólico como una identidad social (porque su materialidad, en principio, no se lo permite) y, al mismo tiempo, que sí pueden hacerlo (porque no trabajan solos, incluso cuando se presenten solos).

Las canciones han unido cosas que los analistas no deberíamos separar.

Aun así, no debemos desconocer que esos diferentes sistemas semióticos, con diferentes capacidades de producción de sentido, deben a tratados en su particularidad. Tendremos que preguntarnos cómo esos diferentes sistemas se ensamblan y qué usos prescriben, y cómo esos usos contribuyen a jerarquizar las diferentes capas de sentido que ofrece la canción. Porque es en esos usos que unos aspectos de la canción pueden volverse más relevantes que otros, opacarlos, subvertirlos o enfatizarlos. Un error frecuente de quienes han adquirido el hábito de hacer un uso intelectualizado de la música (léase, los analistas), es a interpretar sus significados sin considerar que algunas músicas tienen, también, otros usos diferentes. En las músicas que se bailan, aspectos como la marcación rítmica, el tempo, la relativa complejidad/ simplicidad rítmica y armónica, etc. pueden hacer que una música con una letra dramática resulte, para sus usuarios, divertida y excitante. ¿Cómo se articulan esos sentidos? Es la pregunta que no debemos evitar. Ahora bien, decir que debemos contemplar los usos y la esfera de la praxis en la que las músicas cobran sentido no debe llevarnos a pensar que el sentido depende únicamente de lo que quieran hacer los usuarios con ellas. Ni los usos, ni los significados, ni las emociones que suscitan las músicas, son hechos meramente

subjetivos. La semiosis es un acontecimiento *intersubjetivo*. Porque, si bien es cierto que el sentido *se realiza* en la instancia de la recepción, de modo que yo puedo interpretar cosas que Rodrigo Bueno no imaginó cuando grabó "Soy cordobés", no es menos cierto que la mayoría de los argentinos, cuando escuchan el ritmo de cuarteto, lo relacionan con los cordobeses, y hay serias chances de que la mayoría nos asocie, también, al Fernet, al baile, a la tonada (al acento) y a "la joda", como dice la canción de Rodrigo. Decir que la semiosis es infinita no significa que sea ilimitada, y muchísimo menos algo meramente individual.

La canción, como cualquier otro signo, configura algunos significados como preferibles en condiciones de recepción normales. Esto quiere decir que, si bien los sentidos de las canciones son *potencialmente* infinitos, en la práctica, cada comunidad fija normas de interpretación y capacita a sus miembros en ellas para que el sentido no se fugue de manera indiscriminada. Son normas que se aprenden en esas mismas esferas de la praxis y que, como veremos en este libro, no están exentas de ser disputadas. Por esta razón el cuarteto no puede comprenderse correctamente por fuera del baile, de la cultura popular de Córdoba y de las relaciones de poder que son constituyentes tanto de campo cuartetero y como de la sociedad cordobesa en general.

Pero, volviendo a la canción, y a la compleja articulación entre los diferentes sistemas de signos que la componen, el desafío mayor que enfrentamos es conjugar el análisis de esos elementos en función de algunas preguntas que nos permitan ir más allá de la mera descripción inconexa de características recurrentes (patrones rítmicos, armónicos, sintácticos, narrativos, argumentativos, etc.), y conjugar, también, las diferentes herramientas analíticas que tendremos que echar a andar.

Una mirada articuladora

Con el objetivo de realizar esa difícil articulación, proponemos adoptar una perspectiva discursiva (Díaz y Montes, 2023). Diremos, entonces, que las músicas populares son *discursos*, siguiendo la doble hipótesis veroniana (Verón, 1993) de que todo hecho social (diremos aquí cualquier música popular) tiene una dimensión significante constitutiva y que, por lo tanto, puede ser leída en clave discursiva; y que todo discurso (diremos aquí cualquier música popular) es un hecho social, de modo que es el emergente de una compleja trama de relaciones sociales (y buscaremos allí las claves para comprenderla).

Pero es importante remarcar que *discurso* no es lo mismo que texto o letra. De hecho, la noción de discurso se impone con fuerza, en el marco de los estudios semióticos, para distinguir este enfoque teórico de aquel del estructuralismo, con su característico cerramiento sobre el texto. La semiótica estructuralista asumía que el significado de un texto debía despejarse en los límites del propio texto, sin mirar nada por fuera de éste. Y, además, asumía que la lengua era el sistema de signos modelo para el análisis de cualquier otro sistema de signos, desconociendo las particularidades de cada uno (es decir, desconociendo todo lo que he dicho en el apartado anterior). De allí que una parte de la musicología, influida por el estructuralismo, se haya dado la tarea de buscar unidades mínimas de sentido, gramáticas y sintaxis sonoras (Hernández Salgar, 2012) como si de una lengua se tratase.

La noción de discurso, en cambio, busca despegarse de esas dos premisas. Tanto del carácter clausurado del texto, como de ese fuerte linguocentrismo. Por eso, *discurso* no es lo mismo que palabra, ni letra, ni texto. Discurso es cualquier materialidad capaz de generar sentidos y, por eso, es equivalente a la noción de *signo* de la semiótica pragmatista: cualquier cosa (palabras, sonidos, imágenes, etc.) capaz de significar algo para alguien (Peirce, 1931-1958). Pero la noción de discurso buscar

subrayar, también, el carácter *dialógico* de la producción de sentido (Bajtin, 1999). Siempre que se dice algo, que se canta algo, se lo hace con la finalidad (explícita o implícita) de comunicar algo a alguien. Ese discurso se inserta en una red de discursos anteriores y presentes, y, al mismo tiempo, avizora posibles respuestas. De modo que una parte importante del sentido sólo puede comprenderse en el marco de esos diálogos.

Al mirar de esa forma a las músicas, nos damos cuenta rápidamente de que la originalidad, entendida como grado cero creativo, es una ilusión. Ninguna música nace de la nada. De modo que antes que preguntarnos cuán original es una música, la perspectiva discursiva nos impele a preguntarnos con qué otras músicas dialoga, ya sea de manera abierta o tácita, y cómo lo hace. Cómo construye, el cuarteto, un lugar propio entre los pasodobles, las tarantelas, el tango, el folklore, el rock y las músicas tropicales; cómo dialoga, después, con la balada romántica y la música pop. Qué deudas declaran con esas otras músicas, los cuarteteros, y cuáles ocultan. Y a quién le cantan, con esas estrategias discursivas.

La perspectiva sociodiscursiva nos ofrece, finalmente, un conjunto de categorías analíticas intermedias capaces de articular el análisis musical, lírico y visual, bajo un mismo paraguas de preguntas; evitando, así, densas descripciones musicológicas o líricas que no dialogan entre sí. Nos permite focalizar y recortar las descripciones en aquellos elementos que son significativos para esas preguntas, y solamente en ellos. Porque, en definitiva, ¿de qué nos sirve saber que la mayor parte del cuarteto cordobés está armonizado en modo menor, si no podemos interpretar eso como significativo de algo?

Algunas precisiones metodológicas

En este trabajo voy a partir de una definición pragmatista del cuarteto cordobés y voy a decir, por ahora, que cuarteto cordobés, en tanto género musical, es la música que se hace en

los bailes de cuarteto de Córdoba, independientemente de que luego pueda migrar a otros ámbitos, mutar o fusionar ritmos[8]. Esta pequeña definición tiene consecuencias metodológicas importantes a la hora de abocarnos a hacer una descripción de sus características. En lugar de instalar una definición estática del género, que sirva para, de manera deductiva, categorizar las músicas circulantes como cuarteto o no cuarteto (por ejemplo, por un patrón rítmico); nos obliga a analizar las músicas que circulaban efectivamente en los bailes cuarteteros para, a partir de ellas y de manera inductiva, inferir las características prototípicas (López Cano, 2004) del cuarteto cordobés en diferentes cortes sincrónicos.

Para eso se construyó un corpus extenso de canciones, en un proceso abierto, espiralado y recursivo (Bolívar, 2013). Para la selección de las bandas que iban a componer el corpus se partió de la identificación de las que fueron más exitosas entre 1965 y 1990, porque sabemos que en el campo cuartetero lo que funciona bien se imita. A partir de un análisis exploratorio, se identificaron períodos que presentaban relativa homogeneidad entre algunos cuartetos, y se construyó un corpus de 137 discos dividido en tres grupos[9]. En el primer grupo se incluyeron 12 discos de Carlitos Rolán entre 1972 y 1978, 18 del Cuarteto Berna entre 1968 y 1977, 28 del Cuarteto Leo entre 1965 y 1978, 16 del Cuarteto de Oro entre 1973 y 1978. En el segundo grupo se incluyeron los 23 discos de Chébere entre 1976 y 1990, 13 de Sebastián entre 1981 y 1990, y 14 de Santamarina entre 1982 y 1990. Finalmente, un tercer grupo lo componían los 13 que Carlitos Jiménez editó entre 1984 y 1990. En total, más de 1700 canciones. No obstante, el análisis me obligó, luego, a salir de ese corpus inicial e incorporar discos de otros cuartetos, como el cuarteto Don Chicho, Cuarteto Campeón, Pelusa, Orly, Manolito Cánovas, Trulala, entre otros; con el objetivo de testear si las descripciones alcanzadas durante el análisis eran válidas para

otros cuartetos.

Este material se abordó en dos niveles de análisis. En un primer nivel se buscó identificar las características típicas de la producción cuartetera en 3 dimensiones diferentes: sonoras (elección de un orgánico, instrumentación, estructura rítmica y armónica, diseños texturales, colocación de la voz, otros aspectos relacionados con los estilos de vocalización, remisiones intergenéricas, etc.), líricas (variante lingüística utilizada, tópicos principales, retóricas prevalentes, elección de personajes, pasiones representadas y pasiones evocadas, etc.) y visuales/performáticas (tamaño e importancia del escenario, recursos escénicos utilizados, disposición en el escenario, presentación de la persona, vínculo con el público, etc.). Para la reconstrucción de los aspectos visuales y performáticos se analizaron los discos y sus portadas, fotografías de la época y videos, tanto de shows en vivo como de presentaciones en programas televisivos. Se complementó la reconstrucción de las formas de presentación con entrevistas a diferentes músicos y productores. El análisis del corpus se complementó recuperando algunos aportes (especialmente en aspectos descriptivos) de las investigaciones antecedentes.

En un segundo nivel de análisis, y sobre la base de lo anterior, me propuse reconstruir el dispositivo de enunciación[10] prototípico de cada paradigma discursivo. Si bien cada banda construye con su enunciado su propia apuesta enunciativa, se observaron coincidencias significativas entre las bandas de cada paradigma discursivo y se pudieron reconstruir ciertos dispositivos prototípicos cuyo análisis aporta para la inferencia de una axiología común.

Finalmente, estos dos niveles de análisis están atravesados por otro que sale por fuera de las obras, y tiene que ver con la relación de estas apuestas discursivas con sus condiciones sociales de producción y con las opciones estratégicas de los agentes productores.

Esto es así porque para poder *describir*, es necesario buscar las recurrencias en diferentes cortes sincrónicos. Pero, para poder *comprender* por qué el cuarteto adquiere esas características, o por qué se transforma, fue necesario ir más allá de las canciones e indagar en sus condiciones sociales de producción y en las lógicas que rigen en el *campo de producción* del cuarteto, desde una perspectiva *diacrónica*.

Para *comprender*, entonces, propongo hacer una historización del género que recupere las transformaciones que fue experimentando, entendiéndolas como resultado del éxito de ciertas *prácticas discursivas,* y recuperando las condiciones sociales que hicieron que esas prácticas fueran posibles y, también, que fueran exitosas.

> Los estudios del discurso aportan, justamente, las herramientas conceptuales para pensar esa articulación sin caer en las viejas teorías del reflejo o las homologías, y sin ceder a la tentación fácil de encontrar simples "determinaciones" externas (económicas, políticas, sociales) que eximen al analista del examen de la obra musical en cuanto tal (Corti y Díaz, 2016, p. 12).

Entre las circunstancias que condicionan a las prácticas discursivas podemos distinguir algunas que son *externas* o *internas,* en relación con el campo cuartetero, que a su vez pueden ser *materiales* o *simbólicas* (o ambas).

Entre las externas al campo podemos mencionar diferentes relaciones sociales de dominación que se interseccionan de maneras complejas. En el análisis que se presenta en este libro hay tres que aparecen transversalizando todo el trabajo, porque considero que son las más importantes para nuestro caso: las relaciones de dominación/subalternidad entre clases sociales, entre géneros sexuales y las relaciones centro/periferia (Internacional/nacional/local, Mundo/Buenos Aires/Córdoba)

[11]. Luego, aparecen otras condiciones (urbanísticas, económicas y políticas) que también fueron condicionantes importantes en la conformación del campo, y especialmente en el relativo éxito, entre el público, de las diferentes propuestas. Contextos que hacen a las condiciones materiales de existencia de los sectores populares de Córdoba y los cambios profundos que experimentaron en su nivel y expectativas de vida durante los años 60, 70 y 80. Y, también, el ingreso, a la ciudad de Córdoba, de otras sonoridades más cosmopolitas con sus nuevas lógicas de interpelación y segmentación de los públicos. En el plano de las condiciones propiamente simbólicas, cierto estado de la discursividad social[12] que limitaba lo decible, incluso lo pensable, en la sociedad cordobesa de los años 70 y 80, y las características particulares de la cultura popular de Córdoba.

Con relación a los condicionantes internos se destaca la consolidación del campo, sus instancias consagratorias y sus lógicas de producción específicas, el particular vínculo de los salones de baile con los agentes productores, el estado de las disputas y alianzas en su interior, los recursos valiosos y su distribución entre los agentes del campo, y el estado de desarrollo de los avances técnicos para la producción de los bailes y para las grabaciones. Y, en relación con las condiciones internas propiamente simbólicas, se observa la consolidación, hacia finales de los años 60, de un paradigma discursivo (en tanto prototipo del género que opera como norma); y su posterior crisis.

Para reconstruir estas condiciones sociales se partió de la información que brinda toda la literatura mencionada en esta introducción y se la complementó con otras investigaciones históricas y sociológicas. Y, también, con información recuperada a través de entrevistas a productores de cuartetos.

Por último, es importante explicitar los criterios del recorte temporal de este trabajo. La selección del período (1970-1990)

obedece a que, tras un análisis exploratorio del material y de la bibliografía de referencia, se hizo evidente que el género se consolida como tal hacia finales de los años 60, adquiriendo ciertos rasgos musicales, líricos y performáticos más o menos estables que, en conjunto, les permitían a los usuarios reconocer esa música como perteneciente a cierto "tipo" de música. El recorte temporal abarca la consolidación de su primer paradigma discursivo y su primera gran renovación, que dio lugar a una fuerte disputa entre cuarteteros por definir las formas legítimas de hacer cuarteto. El límite, puesto en el año 1990, responde a que a partir de 1991 vuelve a darse otro giro importante en el género, con el alejamiento del "Negro" Videla de Chébere quien, en el marco de nuevas estrategias discursivas, traerá a músicos dominicanos que se van a incorporar exitosamente al cuarteto. Músicos de la talla de Carlos Vidal Sánchez (Jean Carlos) y Abraham Vázquez. Coincidentemente, Carlos Jiménez incorporará al percusionista peruano "Bam Bam" Miranda en el mismo año y, a partir de los años 90, el cuarteto va a experimentar nuevas transformaciones musicales, líricas y performáticas que merecen un tratamiento específico.

Este trabajo pretende dar una instantánea del género tal y como se presentaba, y funcionaba, en esa ventana de tiempo, pero dentro de la Ciudad de Córdoba. Esto es muy importante aclararlo porque, de lo contrario, estaría haciendo con el interior cordobés (y con otras provincias vecinas donde también tocan las bandas de cuarteto) lo mismo que hacen aquellos intelectuales de las músicas "argentinas": subsumiendo las características particulares del interior a la lógica de la capital. En ese sentido, es importante aclarar que los bailes de cuarteto, en el interior provincial, no funcionan bajo las mismas lógicas que en la ciudad de Córdoba. Por ejemplo, mientras en la capital cordobesa las bandas más importantes tocan al menos una vez a la semana, en el interior los bailes de

esas “grandes” bandas venidas de la capital, eran eventos más esporádicos. La fragmentación social que podemos ver en la ciudad capital hacia los años 80, y que va a explicar que los públicos de cuarteto se diversifiquen, en el interior va a ser mucho menor. No porque no existieran desigualdades, sino porque, a pesar de ellas, los sujetos estaban obligados a compartir muchos espacios de socialización y de ocio. Por eso, en los bailes de cuarteto del interior provincial era más frecuente ver jóvenes de los sectores populares mezclarse con la juventud de clase media e, incluso, con los hijos de los patrones. Y, mientras en Córdoba Capital el público de Chébere era diferente al público de Jiménez, en el interior los públicos podían transitar el baile de uno y otro, de manera mucho más fluida.

Entonces, lo que aborda este libro es el cuarteto cordobés, tal y como se producía en Córdoba Capital, pensando que su público ideal era, principalmente, el de esta ciudad (porque era la plaza más importante), aunque después llevaran esa misma propuesta musical al interior y allí fuera abrazada por nuevos públicos. Y, también, en esa ventana particular de tiempo. Porque en los años posteriores se dieron muchos cambios no sólo en el género, sino en las formas de consumo. Esto no significa que estos paradigmas discursivos que voy a analizar aquí hayan desaparecido en los años siguientes. Por el contrario, algunos continuaron vigentes varias décadas después, pero mutando en la forma como producían los efectos de blanqueamiento y/o sobremarcación, al ritmo en que se transformaba, también, la sociedad cordobesa y las formas de consumo del cuarteto. Pero eso merece un análisis específico, que sobrepasa los objetivos de este libro.

El presente escrito se encuentra organizado en tres capítulos en los cuales se analizan los tres *paradigmas discursivos* correspondientes al período, y que determinan las características generales del género en los años 70 y 80: El

paradigma tradicional (Capítulo 1), el paradigma blanqueado (Capítulo 2) y el paradigma cuarteto-cuarteto (Capítulo 3). Cada uno de esos capítulos tiene la misma estructura, para facilitar la comparación entre paradigmas.

Tienen una breve introducción (apartado 1 de cada capítulo), al que sigue un bloque de análisis mayormente descriptivo, aunque no solamente, compuesto por tres apartados: uno que describe las características sonoras (apartado 2), otro que aborda las características generales de la lírica en cada uno de esos paradigmas (apartado 3) y otro los aspectos visuales y performáticos más relevantes para la reconstrucción de sus axiologías y del dispositivo de enunciación (apartado 4). Luego, un segundo bloque, en otro nivel de análisis, está constituido por tres apartados de mayor abstracción. El primer apartado pretende mostrar cómo todas esas opciones discursivas, en cada uno de esos paradigmas, configuran un determinado *dispositivo de enunciación prototípico* (apartado 5), y los dos que le siguen recuperan las condiciones sociales que hicieron posible la emergencia de cada uno de esos paradigmas, respectivamente, y ofrece algunas hipótesis socio semióticas que buscan comprenderlos como verdaderos acontecimientos sociales antes que como creaciones individuales (apartados 6 y 7).

Esta organización busca permitirle al lector transitar diferentes caminos de lectura, según sus intereses, y habilitar diversas formas de apropiación.

---

1. Licenciatura en Letras Modernas, Escuela de Letras -FFyH- Universidad Nacional de Córdoba.
2. Entendiendo a las músicas populares (urbanas) como unas músicas mediatizadas, masivas y modernizantes. “Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades (…). Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente (González, 2001, p. 1).
3. La propia nominación de los géneros da cuenta de imperialismo simbólico

hecho nombre. Al tango producido en Buenos Aires se lo llama "argentino", al Rock producido en Buenos Aires se lo llama "nacional", pero al Cuarteto hecho en Córdoba se lo llama "cordobés". Estas denominaciones muestran cómo lo nacional se piensa desde los centros de poder y omiten o, mejor dicho, subsumen (y fagocitan) en su interior a grandes zonas musicales no hegemónicas. Existió, por ejemplo, un importante desarrollo del tango en Córdoba (Disandro, 2024) y también en Santa Fe (Pitich, 2020) cuyas características rara vez son tenidas en cuenta a la hora de caracterizar al pretendido tango "argentino".
Y estas denominaciones, que implican una violencia y un silenciamiento de las formas de hacer música en el interior, son reproducidas, también, por buena parte de los intelectuales. ↲

4. En 2023, en el marco de la campaña de desprestigio social que sufrió el CONICET, y sus trabajadores, fui agredida por un cibernauta desconocido a través de una red social. En el mensaje me trataba de "ladrona" por estudiar "boludeces" y mencionaba, explícitamente, mi trabajo sobre el cuarteto. ↲
5. Al trabajo de Hepp lo califica de tautologismo populista porque sostiene cosas como que la rebeldía plebeya de los cuarteteros se derivaría de una suerte de indocilidad (esencial) de la cultura de Córdoba, que explicaría tanto al cuarteto como al Cordobazo y a la Reforma del 18. Además, justifica el machismo de las letras afirmando que el cuarteto es el "último reservorio de la dignidad personal del criollo apabullado". Al trabajo de Mero lo tilda de esencialismo ilusorio de izquierda porque parece ver en Jiménez la encarnación de una épica proletaria. ↲
6. Avances parciales de esta investigación fueron publicados en tres artículos (Montes, 2022, 2023; Montes y Andreis, 2022). Aquí se retoman esos trabajos, se amplían y articulan. ↲
7. La consagración del cuarteto en Buenos Aires fue al género cuartetero lo que el "pasaje a París" fue al tango (Pujol, 1999). Jugó un papel clave para que los sectores dominantes locales abrazaran la idea de que el cuarteto pudiera representar, musicalmente, a la identidad cordobesa. ↲
8. En el capítulo 1 abordaré con mayor precisión la manera como se entiende el género. ↲
9. Se excluyeron, por ejemplo, los discos de los cuatro grandes posteriores a 1978 porque allí comienzan a ensayar estrategias nuevas, algo erráticas, intentando acomodarse a las rupturas que había introducido Chébere. También se excluyó el primer disco de Chébere (de 1974) porque, en realidad, era otra banda diferente y un disco de tangos del Cuarteto de Oro del año 1975. ↲
10. La noción de dispositivo de enunciación y sus comitentes, enunciador y enunciatario, se explican en el apartado 1.5.1 del Capítulo 1. ↲
11. Siguiendo a Alabarces (2008), "entendemos aquí subalternidad de manera amplia, en un sentido político, de clase, étnico, de género o denominando extendidamente cualquier tipo de situación minoritaria". ↲
12. Lo que Angenot (2010) llama el discurso social, pero que aquí yo prefiero denominar el estado general de la discursividad social para no confundir con la noción de discurso en tanto enunciado. ↲

1

El paradigma tradicional del cuarteto cordobés

1.1. El nacimiento de un género

¿Es el cuarteto un género musical realmente? ¿Dónde empieza y dónde termina el cuarteto cordobés? Si se baila en los bailes de cuarteto, lo toca un cuarteto y el público le dice cuarteto, pero tiene ritmo de cumbia, ¿es cuarteto o es cumbia? Si en lugar de ser un cuarteto es una banda de 20 músicos con teclado, bajo, trompetas, saxofón, trombones, timbaletas y congas, ¿es cuarteto o es una sonora tropical? Si se fusiona con un ritmo funk ¿Es cuarteto o es rock?

Esa serie de preguntas muestran hasta qué punto es difícil definir un género de música popular atendiendo exclusivamente a aspectos musicales. Pero, sobre todo, nos muestra hasta qué punto puede ser fútil. Si tomamos todo lo que el público de rock nacional define como rock nacional, y le pasamos el tamiz de la adecuación rítmica, nos encontraremos con la paradójica situación de que rock, propiamente rock, sería muy poco. Y pasa no solamente con géneros tan singulares como el rock. Pasa, en realidad, en cualquier género de música popular vivo y saludable. Los géneros vivos, como el cuarteto, no pueden tener una forma fija, pura e inmutable, porque están en constante cambio y porque las prácticas sociales no les piden permiso a las clasificaciones de los académicos.

Entonces, antes de definir de una vez para siempre cuál sería la forma que debería tener una pieza musical (cual listado de rasgos necesarios), para pertenecer a una categoría (que es, en definitiva, lo que son los géneros musicales: categorías cognitivas organizadoras de la percepción), deberíamos preguntarnos para qué nos sirve esa categoría. Es decir, ¿qué realidad queremos describir (y diferenciar) cuando decimos cuarteto cordobés?

Por eso, la definición de género que voy a utilizar aquí es semiótica, no musicológica[1]. La razón es que, si tomamos la perspectiva de la musicología histórica, por ejemplo, encontraremos que gran parte de lo que conocemos como cuarteto no sería realmente cuarteto. Lo cual es problemático porque, más allá de las cuestiones de forma, instrumentación, etc., hay algo en el mundo real que los productores y los bailarines reconocen sin ninguna duda como cuarteto, desde hace más de 50 años, y es eso lo me propongo abordar en este libro.

Esto no significa negar que exista algo así como un ritmo prototípico del cuarteto, de la zamba o del chamamé. Los ritmos existen, claro que sí. Lo que voy a sostener aquí es que la pertenencia de una pieza musical a un género no se define exclusivamente por el ritmo. Es más, no se define, única ni necesariamente, por aspectos sonoros.

Por eso suscribo a la noción bajtiniana de *género discursivo* para quien un género está compuesto por un grupo de enunciados que *comparten ciertos rasgosestructurales*, pero también *temáticos*, *estilísticos* y *funcionales*; y que se encuentran asociados a ciertas áreas de la praxis. Un concepto amplio que nos permite salir de las descripciones puramente musicológicas para atender a esos otros aspectos de la canción popular que, por no ser estrictamente musicales, a menudo se dejan de lado. Para una mirada materialista, como la de Bajtín, el ámbito práctico con el que se vincula el género discursivo es crucial

para comprender, en última instancia, los aspectos estilísticos y estructurales. Hija de esta concepción de género discursivo es la definición de Blázquez (2014), para quien

> Más allá de declaraciones políticas y análisis musicológicos, el Cuarteto, como género musical y artístico, no se construía exclusivamente a partir de rasgos estilísticos. Por el contrario, el Cuarteto podía definirse como el producto de una serie de estrategias discursivas y prácticas que recortaban un conjunto de sonoridades, visualidades, modos de mover el cuerpo, estilos de hacer género, clase y raza, para reunirlos bajo una misma categoría artística y comercial (p. 28).

En Córdoba está bastante extendido (gracias a productores, periodistas y políticos) un relato, una *story* (Blázquez, 2017) que sitúa al nacimiento del cuarteto en el año 1943, cuando se presentó por primera vez, en un programa radial, el Cuarteto Leo. La fecha tiene su razón: es que, en el seno de ese cuarteto, Leonor Marzano, la pianista, inventó un particular *estilo* de ejecución rítmica que, años después, se convertiría en una de las marcas del género. Por aquellos años los cuartetos eran reducciones de Orquestas Características que viajaban al interior de la provincia de Córdoba para amenizar fiestas patronales y otras festividades de los pueblos. La mayoría de éstos, habitados por inmigrantes españoles e italianos, motivo por el cual estos cuartetos incluían en sus repertorios muchos pasodobles y tarantelas, además de los foxtrots, rancheras, polcas, tangos y valses que acostumbraban las orquestas características del resto del país.

Sin embargo, para que el *género* naciera como tal, otros cuartetos debieron adoptar esa misma marca rítmica en sus interpretaciones, y sostenerla en el tiempo, de modo tal que los públicos la incorporaran como un elemento que les sirviera para identificar un *tipo* particular de música (López Cano,

2004). Es decir, debió dejar de ser un estilo individual para convertirse en una marca distintiva de una determinada identidad musical compartida. Y, para que eso aconteciera, debieron darse una serie de hechos sociales.

Es decir, el cuarteto, *como género*, no fue una invención de Leonor Marzano en 1943, sino producto de la confluencia de ciertos productores musicales y públicos que conformaron, sin proponérselo, un campo (Bourdieu, 2011) de producción y consumo musical. Por esto sostengo que el cuarteto, como género de música popular, es un acontecimiento social antes que una creación individual.

Este proceso cristalizó hacia finales de los años 60, cuando los cuartetos característicos se impusieron en los barrios del cinturón industrial de la moderna ciudad de Córdoba (Hepp, 1988, pp. 63-64). Y será en ese momento, no por casualidad, cuando esas canciones, producidas por los cuartetos característicos, comenzarán a compartir esa forma de interpretación rítmica prototípica, cierta homogeneidad en la selección de repertorios, en las formas de presentación ante el público, etc. Es decir, podemos decir que, hacia finales de los años 60, estos cuartetos estaban produciendo bajo un mismo *paradigma discursivo*.

Los paradigmas discursivos son axiologías que establecen lo decible y lo interpretable dentro de un campo de producción particular. Díaz (2009, 2015) señala que en todo sistema de relaciones sociales hay ciertos estilos que están mejor valorados que otros, lo mismo que formas de expresarse, temáticas, retóricas, sonoridades, etc.

> Es decir, existen regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir. Este conjunto de regulaciones constituye un paradigma discursivo, entendido como uno de los factores objetivos que

conforman el espacio de posibles (2009, p. 27).

El paradigma discursivo es un tipo ideal en términos weberianos (Costa y Mozejko, 2007, p. 18). No existe, empíricamente, sino que lo inferimos los analistas a partir de los enunciados, extrayendo las axiologías que subyacen a esas opciones discursivas. Lo hacemos interrogando a esas músicas, preguntándonos, entre otras cosas, qué es lo característico de esa música que llaman cuarteto cordobés, qué comparten esos enunciados, cuáles son las formas de cantar más apreciadas en esa música, qué sonoridades son percibidas como adecuadas (buenas, bellas, valiosas) y cuáles como ajenas al género.

Podemos decir que ese tipo ideal es, en definitiva, el tipo ideal del género, pero hecho axiología. Porque la noción de paradigma discursivo no se limita a describir las características generales de su enunciado prototípico, sino que enfatiza el carácter normativo (y productivo) de ese tipo ideal. Y es por esto que lo preferimos.

Los paradigmas discursivos son producto histórico y su definición, sostenimiento o desplazamiento depende de las luchas que se dan dentro del propio campo. Es decir, que son condicionantes de las prácticas de los agentes sociales en términos individuales, pero dependen de esas prácticas en términos globales, tanto para subsistir como para modificarse.

Se establece, entonces, una dialéctica entre el conjunto de las prácticas discursivas de un campo y sus paradigmas. Por eso, algo que comienza como un estilo personal, puede convertirse en un elemento altamente valorado para un paradigma entero y generalizarse hasta convertirse en un elemento característico del propio género. Es lo que ocurrió con ese particular estilo de marcación rítmica de Leonor Marzano, pero también con ciertas temáticas en las letras y determinadas maneras de cantar. Y por esto, también, es muy importante diferenciar la noción de paradigma discursivo de la

de *estilo*. No solo porque el estilo puede ser algo personal, sino porque un paradigma discursivo puede hacer que ciertos estilos (no solo uno) sean mejor valorados que otros, en determinados momentos.

Otra característica distintiva de los paradigmas discursivos, es que no son un repertorio de normas explícitas. Solo en ocasiones muy especiales algunas de esas normas se hacen manifiestas. Esto ocurre, generalmente, cuando aparecen agentes que las desafían abiertamente y las ponen en peligro real. Es allí cuando los agentes involucrados comienzan a tomar posición a favor o en contra de esas normas, o de sus transgresiones, según lo que perciben como más conveniente para ellos. Es entonces cuando escuchamos cosas como "eso no es *verdadero* cuarteto" porque "tiene caños" o porque "no tiene el tunga-tunga". Cuando esos debates copan un campo de producción discursiva es porque estamos ante un paradigma que está siendo cuestionado, y ante posiciones de poder que están siendo desafiadas. Y, también en estos momentos, no es extraño que coexistan varios paradigmas discursivos en pugna por hegemonizar el campo.

Pero, exceptuando estos momentos muy particulares, la mayor parte del tiempo los paradigmas discursivos actúan delineando lo que es percibido como adecuado, bello, bueno y valioso para ese campo de producción discursiva, de manera silenciosa. De modo que, para poder dar cuenta de ellos, debemos inferirlos de los discursos efectivamente producidos, rastreando, en un corpus significativo de enunciados, los elementos recurrentes y los ausentes, y su respectiva valoración.

El primer paradigma discursivo del cuarteto se consolida hacia finales de los años 60 y hegemoniza el campo hasta finales de la década de 1970. Coincide, no por casualidad, con la formación de un cordón industrial en la ciudad de Córdoba, donde los cuartetos encontraron un espacio, y un público, para

desarrollarse y crecer.

Los cuartetos que podemos considerar como más representativos de este paradigma son los conocidos como los "cuatro grandes" de Córdoba: El Cuarteto Leo, Carlitos "Pueblo" Rolán, Cuarteto Berna y Cuarteto de Oro, pero no eran los únicos. Por los nuevos barrios que poblaban el cordón industrial cordobés florecían cuartetos que tomaban a los cuatro grandes como modelo y que hacían bailes tanto en los barrios como en el interior provincial y en provincias vecinas[2]. El predominio de estos modelos se extendió hasta finales de 1970, momento en el que irrumpió una banda nueva en abierta oposición a este paradigma, y que modificó para siempre el campo del cuarteto. Me refiero a Chébere.

Esa banda se distanció del paradigma tradicional en tantos aspectos, que desató un debate entre los cuarteteros, productores y público, acerca de si era o no verdadero cuarteto. En la actualidad ya nadie pondría eso en duda, pero lo menciono porque este debate es indicativo de que estábamos ante algo más que distintos "estilos", estábamos ante la existencia de normas que Chébere estaba transgrediendo (y modificando). Esas normas son las que describiré en las próximas páginas y que identifico como el *paradigma tradicional del cuarteto cordobés*.

1.2. Siguiendo el ritmo, a bailar!

El cuarteto tradicional era, en principio, un cuarteto característico formado por piano, acordeón, contrabajo, violín y voz. Sin embargo, sería desacertado aferrarse de manera estricta al orgánico del cuarteto característico como marca del género. Carlitos Rolán, por ejemplo, reemplazó el contrabajo por bajo eléctrico casi desde su lanzamiento como solista y, además, en todos los cuartetos siempre se colaron otros instrumentos, como la pandereta o el güiro de madera (que solía ejecutar el propio cantante). Entonces, normalmente, los

instrumentos que sonaban eran cinco, además del cantante.

> El cantante solista (típicamente un tenor de timbre claro y vibrato moderado) sobresale nítidamente del conjunto, sobrepasándolo ampliamente en decibeles y negando a los instrumentistas la menor posibilidad de competencia por la atención del público, ya que casi no hay contramelodías ni "segundas o terceras voces". Los instrumentos melódicos (violín y acordeón) se limitan a doblar la voz del cantante muy en segundo plano, y a introducir pequeños fragmentos de motivos -a manera de interjecciones- entre las pausas de las frases del cantor. Cuando éste calla, asumen la conducción, turnándose o tocando al unísono (…) (Waisman, 1995, pp. 124-125).

Iniciaban con una introducción instrumental en la que el acordeón y el violín presentaban la melodía que luego se replicaba con la voz. Solía ser sencilla y se repetía sin muchas variaciones. Hacia los años 70, todavía algunas canciones conservaban esas introducciones extensas que eran características de los pasodobles, foxtrots y tangos, de las orquestas típicas y características, pero ya estaban siendo, mayoritariamente, eliminadas.

Se trata de una música alegre, pensada para animar las festividades de los sectores populares, sin mayores pretensiones artísticas o nacionalistas. No pretendía ser más que música para bailar y alegrar la fiesta, un medio para otro fin, y no un fin en sí mismo (Barei, 1993). Este es un elemento fundamental para comprender muchas de sus características. Si lo que define al campo de la música popular, en general, es esa tensión entre una lógica de mercado y una lógica artística (Bourdieu, 2011), en el caso del cuarteto tradicional primó siempre la lógica del mercado. Lo que se tocaba, lo que se cantaba, cómo se presentaba, etc. venía fuertemente determinado por los gustos de los públicos que asistían a los bailes a los cuales, además, los productores conocían bien porque tenían contacto de primera

mano con ellos. No era extraño que algún familiar del dueño del cuarteto se ocupara de la boletería, por ejemplo, y después se sumara al baile. Además, la mayoría de esos productores tenían otros trabajos durante la semana, no ligados a la música, en los que compartían espacios de trabajo con quienes eran público en el baile del fin de semana.

El modo de producción era todavía familiar y a pequeña escala. Eran los propios cuarteteros quienes gestionaban las contrataciones cuando tocaban por encargo, o la venta de entradas cuando producían por cuenta propia[3]. Entre los músicos y los públicos no había, por así decirlo, ni mucha distancia física (literalmente, porque no se usaban grandes escenarios), ni simbólica (no existían las grandes estrellas de la música), ni intermediarios en la relación con el público (no participaban productores artísticos, ni existían las *Majors*). Así que los músicos podían palpar directamente lo que gustaba al público y lo que no, e ir adaptando la propuesta en función de eso.

Esto también permite comprender por qué los repertorios que tocaban los cuartetos variaron tanto a lo largo del tiempo e, incluso, de una presentación a otra, dependiendo de dónde tocaran. Para cuando se consolidó el paradigma tradicional los ritmos predominantes ya no eran las tarantelas y los pasodobles de los cuartetos característicos de antaño, sino nuevas músicas que se atribuían influencias centroamericanas.

1.2.1. Una música urbana y moderna

La historia oficial establece el primer momento de corte, de "modernización" del cuarteto, con la irrupción de Chébere hacia finales de los años 70. Antes de eso, (hablamos de un período de entre 25 y 30 años) todo habría sido más o menos cuarteto "original" (Florine, 1996, pp. 101-107) o "clásico" (Waisman, 1995, pp. 124-126)[4]. En mi opinión, creo que llegan a esa conclusión porque toman al Cuarteto Leo como prototipo, y analizan un corpus muy reducido que no permite

ver las transformaciones durante todos esos años[5]. Pero, al tomar un corpus más amplio, se observa que lo que se tocaba cambia notoriamente de una década a otra. Es que, si algo caracteriza a las agrupaciones de cuarteto, especialmente a aquellas que consiguen sostener su vigencia en el tiempo, es su capacidad de mutar para adaptarse. Como todo campo de producción de bienes simbólicos donde priman los criterios de valor del mercado, la permeabilidad hacia las modas y las demandas del público es enorme. De allí que muten tan velozmente. En este tipo de campos de producción discursiva, una década es demasiado tiempo.

En nuestro caso, la música que hacía el Cuarteto Leo en 1953, desde donde tenemos registro fonográfico, era bien diferente de la que producía hacia mediados de los años 70. No porque sostuviera su vigencia sostuvo el mismo "tipo" de cuarteto. Es, precisamente, al revés: porque mutó, fue que consiguió mantenerse vigente durante tanto tiempo.

Para cuando se consolida el paradigma tradicional, las músicas de origen europeo que gustaban en el ámbito rural de la Provincia de Córdoba (pasodobles, tarantelas, valses, etc.) habían recibido la influencia de sonoridades urbano-latinoamericanas. Y este dato no es menor, indica que las músicas que tocaban los cuartetos hacia los años 70 tenían menos que ver con las colonias de inmigrantes y mucho más con el gusto citadino de los obreros cordobeses, mediatizado por las industrias culturales.

La música tropical ingresa a la Argentina entre finales de los años 50 y principios de los años 60 y cosecha rápido éxito (Massone y De Fillipis, 2006; Pujol, 1999). Aunque los trabajos clásicos sobre la cumbia no suelen ir mucho más allá de los circuitos de producción y consumo de la provincia de Buenos Aires, los relatos de los entrevistados señalan que, en la Córdoba de los años 60, existían algunas agrupaciones que hacían cumbia al estilo de los Wawancó o del Cuarteto

Imperial. De hecho, había una bastante exitosa que se llamaba Cuarteto Imperio, y que reproducía el mismo repertorio del Cuarteto Imperial. Durante aquellos años, los cuartetos tradicionales también incorporaron algunas cumbias y paseos (así como podían tocar alguna zamba, un vals o un corrido). Pero, a diferencia de lo que ocurrió en Santa Fe o Buenos Aires, aquí no se impuso el ritmo de cumbia. Lo que se (re)conoce comúnmente como cuarteto tradicional es lo que los cuarteteros de entonces llamaban *gaitas*.

El nombre, gaita, proviene de un instrumento de viento y de una música folklórica de la costa norte de Colombia y de la costa caribeña de Venezuela. Sin embargo, basta escucharlas un poco para darse cuenta de que las gaitas cordobesas no comparten nada con éstas. Ocurre que, durante los años 50, este y otros ritmos folklóricos del caribe colombiano -paseo, porro, vallenato, chalupa, etc.- fueron apropiados por las nuevas generaciones de músicos que, en el contexto *urbano* de Bogotá y Medellín, realizaron fusiones y resignificaciones, motorizados por el crecimiento de la industria musical colombiana. Durante los años 60 se produjo el *boom* de estas músicas, y apareció una versión rítmicamente más homogénea, más repetitiva: El *chucu chucu* colombiano (Fernández L'Hoeste, 2011; Parra Valencia, 2019). Fueron estas músicas urbanas, modernas, industrializadas, luego englobadas bajo la etiqueta difusa de "cumbia", las que se extendieron por toda América Latina de la mano de agrupaciones como La Sonora Dinamita, Los Tupamaros, Los Hispanos, etc. En esa popularización y migración por Latinoamérica, siguieron transformándose y fusionándose, hasta volverse a veces irreconocibles sus vínculos y genealogías (Mendívil, 2019). En cada lugar donde llegaban eran reapropiadas, modificadas y fusionadas nuevamente. Por eso, si comparamos las gaitas cuarteteras con las originales costeñas, nada encontramos en común, pero si las comparamos con las gaitas de los Wawancó o del Gaitero Colombiano (que

pese a su nombre era una banda de música tropical argentina), ya nos parecerán menos lejanas. De hecho, los Wawancó sacaron, en 1975, “el cuartetazo”, una *gaita* al estilo cordobés que fue su corte de difusión y nombre del disco (Wawancó, 1975). Resulta evidente que existía una escucha mutua entre la escena tropical porteña y la escena cuartetera de Córdoba. Y, muy probablemente, también con la santafesina, por contacto directo y continuo[6].

Si observamos cuáles eran las músicas que los cuartetos *decían que hacían*, podemos ver que esa influencia tropical no era algo que escondieran. En aquellos años, los LP solían incorporar, al costado de cada lista de pistas, una clasificación genérica. Si tomamos esa clasificación en 4 discos de inicios de los años 70, por ejemplo, encontramos la distribución de especies musicales que puede observarse en el cuadro 1.

Cuadro 1. Distribución de especies en cuatro discos de 1972, ordenados por frecuencia total

Especies musicales	Cuarteto Leo (1972)	Carlitos Rolán (1972)	Cuarteto de Oro (1972)	Cuarteto Berna (1972)	Frecuencia total
Gaita	7	5	1	3	16
Cuarteto	1	3	1	1	6
Mambo		1	2	2	5
Pasodoble			2	2	5
Cumbia	1	1	1	1	4
Jalaíto	1	1		1	3
Vals	1		1	1	3
Pasodoble	1		1	1	3
Fox/ Foxtrot	1				1
Cumbia		1			1
Jarana				1	1
Pasarengue					1

Fuente: Elaboración propia.

Todavía más, si comparamos algunos discos en diacronía, con una década de diferencia, veremos claramente esa tendencia a la desaparición de las músicas de inmigrantes europeos, tal como muestra el cuadro 2.

Cuadro 2. Distribución de especies musicales con una década de diferencia

Especies musicales	Frecuencia en 4 discos de1963-1965[7]	Especies musicales	Frecuencia en 4 discos de1974-1975[8]
Pasodoble	8	Gaita	12
Pachanga	8	Canción	7
Ranchera	8	Paseo/Pasaíto	6
Fox / Foxtrot	8	Guarasón	5
Corrido	5	Cumbia	4
Tarantella	5	Catumbé	3
Vals	5	Marcha	2
Parranda	3	Vals	2
Cumbia	2	Vals peruano	1
Polca	1	Merequetengue	1
		Porro	1
		Son	1
		Pasodoble	1
		Fox / Foxtrot	1
		Zamba	1

Fuente: elaboración propia.

Ahora bien, no deberíamos tomar estas clasificaciones, que hacían los propios cuarteteros, como verdaderas descripciones rítmicas, puesto que algunas serían discutibles en términos estrictamente musicales. El objetivo de ese relevamiento tampoco es polemizar con los cuarteteros la exactitud de sus clasificaciones, sino destacar: a) cómo los pasodobles y las tarantelas formaban parte de una etapa pasada y, b) cómo los propios cuarteteros reconocían, en este momento, la influencia de la música tropical. Es decir, tomo estas clasificaciones como enunciados antes que como descripciones musicales. En tanto enunciados, son indicios de una búsqueda por despegarse de las músicas con fuerte identidad europea y rural, y vincularse, aunque más no sea con el nombre, el güiro o algunos rasgos estilísticos, a estas otras músicas urbanas de moda en Argentina.

Ahora bien, en términos estrictamente musicales, si tomamos cualquier disco de principios de los años 60, en los pasodobles cuarteteros se reconocen marcas rítmicas y estilísticas claras de los pasodobles españoles, y las tarantelas son realmente tarantelas; pero en los discos de los años 70 no hay tan claras diferencias entre muchas *gaitas*, *paseos* y *guarasones;* aunque lo que es absolutamente evidente es que ya

no son ni pasodobles, ni tarantelas.

Al escuchar estas *gaitas* de los cuartetos es difícil determinar qué tomaron, concretamente, de esas músicas latinoamericanas, más allá del progresivo achicamiento de las introducciones y el güiro; como es igual de difícil determinar qué tomaron, finalmente, de la tarantela, más allá de esa marcación rigurosa de la pandereta. Y, aunque ciertamente podemos identificar el pie binario del pasodoble y sus cortes en *staccato*, las *gaitas* cuarteteras de los años 70 habían perdido la mayoría de los rasgos estilísticos del pasodoble que estaban bien presentes a principios de los años 60. Algo había cambiado drásticamente, una identidad musical diferente había sedimentado.

En el campo cuartetero está bastante extendida la idea de que fue con Chébere que el cuarteto cordobés se modernizó y se tropicalizó, idea que retoma Florine (1997, p. 122). Si bien es cierto que esta banda tuvo un rol importantísimo en la profundización de esa tendencia, a partir de los años 80, no creo que sea correcto considerar al cuarteto anterior, el tradicional, como una música absolutamente despojada de la influencia de estas músicas urbanas latinoamericanas.

Se ha instalado un mito acerca del cuarteto tradicional, un mito que lo hace aparecer como el producto del encuentro entre la creatividad de Leonor Marzano y las músicas de los inmigrantes europeos, en el contexto rural. Si esto puede ser cierto para el cuarteto que podríamos denominar *fundacional*, aquel que empezó a gestarse en los años 50 (Hepp, 1988, p. 63), no puede serlo para el paradigma tradicional, que decanta en los 70 y que, como me propuse explicar en este apartado, tiene importantes diferencias.

Ese mito borra cuatro elementos que creo necesario reponer: en primer lugar, la influencia, por más difusa que sea, de esas músicas latinoamericanas. Si aceptamos la influencia de la tarantela, materializada en la adopción de la pandereta,

debemos reconocer, por lo menos, que el güiro no sale de los pasodobles.

En segundo lugar, el rol fundamental de las industrias culturales no sólo ofreciendo los medios técnicos y comerciales para que esas sonoridades llegaran hasta nuestras tierras, sino como condicionantes de esas mismas producciones musicales: Lo que escuchaban los cuarteteros no eran esos ritmos originarios del campesinado del caribe colombiano, sino músicas mediatizadas, urbanas, con las marcas de su trayectoria migrante.

En tercer lugar, el carácter urbano y moderno del cuarteto. Por lo dicho en el punto anterior, pero también porque las opciones estilísticas que configuraron al paradigma tradicional sólo pueden comprenderse en el marco de la conformación del cordón industrial de Córdoba, con ese público obrero, con su experiencia y gusto urbano; observaciones que vienen a reforzar lo que ya notó Blázquez: que los productores de cuarteto (Marzano, Gelfo, etc.) eran también residentes de la ciudad, con trabajo y experiencia de vida urbana (Blázquez, 2009, p. 41). Si desaparecieron las tarantelas y se desdibujaron los pasodobles bajo la forma de esas extrañas *gaitascordobesas*, es porque el público ya no eran los migrantes recién bajados de los barcos. El mito del cuarteto de las colonias de inmigrantes europeos (y blancos) le borra la fisionomía incómoda del proletariado marrón del cordón industrial cordobés.

Y, por último, reponer la existencia de un diálogo con la música tropical, ya sea porteña o santafesina, estratégicamente ocultado en años posteriores, cuyo borramiento alimenta la fantasía de la "isla" que tanto gusta en Córdoba: esa ilusión de que podemos ser con independencia de Buenos Aires[9].

1.2.2. La marca local

Repuestos esos vínculos del cuarteto tradicional con las músicas urbanas latinoamericanas tal como circulaban en nuestro país, es momento, entonces, de hablar de los rasgos que caracterizan

a esos dispositivos sonoros y que le dan ese aire de familia, más allá de las músicas de las que se nutrió. Porque si bien es cierto que el cuarteto no nace de la nada, no es menos cierto que todo lo que toca lo transforma de un modo particular. Dos cosas diferencian de manera contundente, en los aspectos sonoros, a la propuesta musical del cuarteto tradicional en comparación con la movida tropical porteña o la cumbia santafesina de aquellos años. La primera tiene que ver con aspectos tímbricos. El hecho de que se tratara de cuartetos sin percusión ni vientos hacía que esas músicas sonaran de una manera muy diferente.

En segundo lugar, en Córdoba, a esas músicas se les imprimió esa forma de interpretación rítmica específica, cuya creación se atribuye a Leonor Marzano, y que Waisman (1995) describe de la siguiente manera:

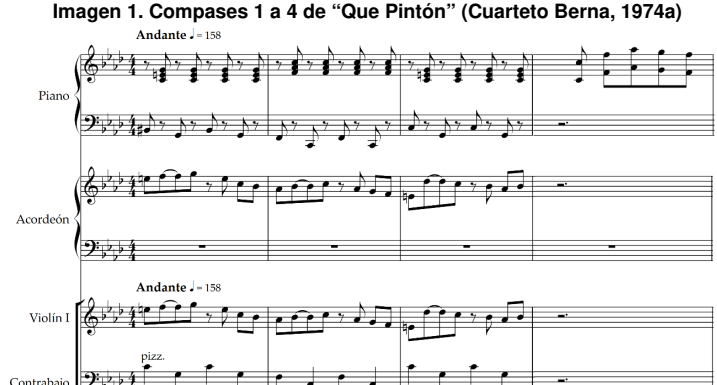
> El acompañamiento rítmico-armónico, a cargo del piano y el contrabajo (…) es sumamente rígido. El bajo marca un pulso de negras insistente, alternando entre la tónica y otra nota del acorde en un firme 2/4 (…). La mano izquierda del piano replica exactamente este movimiento en octavas mientras la mano derecha ejecuta en los contratiempos de corchea otras tres notas del acorde. (…) Todo esto es ejecutado en un *Allegro giusto*, con un staccato percusivo que la publicidad del Cuarteto Leo llamaba "el pianito saltarín de Leonor Marzano" y el habla popular conoce como "tunga-tunga". (…) El tratamiento de la armonía (casi siempre en modo menor) y la forma es extremadamente simple y esquemático (pp. 124-125).

El tiempo fuerte coincide con el "tun" (bajo y piano) y el tiempo débil coincide con el "ga" (solo piano), y se bailaba dando pasos cortos sobre el tiempo fuerte, quebrando las caderas al pisar. En los años 60 y principios de los 70, el cuarteto todavía se bailaba en parejas abrazadas, con la misma toma del tango o del vals (el varón tomando con su mano izquierda la mano derecha de la mujer, ésta pasando su brazo

izquierdo sobre los hombros del varón y éste rodeando la cintura de la mujer con el brazo derecho). Así, enfrentados los bailarines, caminaban las parejas por la pista de baile en sentido horario, circulando constantemente, la mujer caminando de espaldas y el hombre de frente (guiando). El parecido con el tango es obvio (y por su raíz común en los bailes de orquestas tampoco debería sorprender a nadie), pero la diferencia radica en que en Córdoba se bailaba casi siempre en sistema paralelo, de modo que no se podían incorporar figuras, como hizo el tango de Buenos Aires. Por esa razón, porque se bailaba casi sin figuras, el tempo podía ser más ágil y los bailarines cordobeses hicieron lo propio, imprimiéndole ese característico quiebre de caderas al caminar[10].

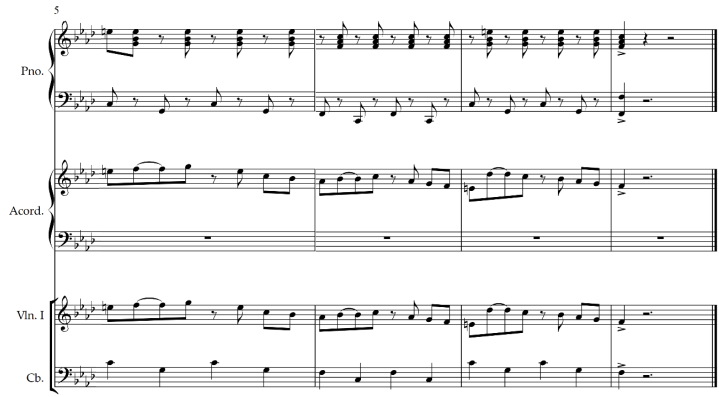
Ahora bien, aunque es cierto que la función del piano era predominantemente rítmica, asumía protagonismo melódico en muchos cierres de frases, para producir un pasaje de carácter alegre, constituyéndose en una marca típica del género en este paradigma discursivo (ejemplo en Imágenes 1 y 2). Un recurso que el Cuarteto pudo haber tomado de la polca, una música que era parte del repertorio de los cuartetos característicos de los años 40 y 50, de los que deviene el cuarteto tradicional. Se trata de una marca casi tan importante como lo rítmico, que va a desaparecer en los paradigmas posteriores.

Imagen 1. Compases 1 a 4 de "Que Pintón" (Cuarteto Berna, 1974a)



Transcripción de Julián Beaulieu.

Imagen 2. Compases 5 a 8 de "Que Pintón" (Cuarteto Berna, 1974a)



Transcripción de Julián Beaulieu.

Para comprender el porqué de la simpleza musical de la que habla Waisman no es necesario apelar al mito de las supuestas limitaciones de los músicos. La realidad es que los cuartetos, ya en los años 70, estaban compuestos por un híbrido de músicos de diferentes procedencias y con diferente formación. Algunos escribían y leían música (pianistas y violinistas, por lo general) mientras que otros no tenían formación formal (acordeonistas y cantantes, generalmente). Algunos instrumentistas, incluso, migraron desde las orquestas de tango y de jazz, cuando estos géneros comenzaron su declive en los años 70 (es el caso, por ejemplo, del pianista de Rolán). Es decir, había algunos cuartetos que tenían entre sus filas a músicos que podrían haber aportado mayor complejidad a la propuesta y, sin embargo, esto no ocurrió. Y no ocurrió porque, con la notable excepción de Leonor (que era concertista de piano, pero que estaba subordinada a su padre, primero, y a su esposo después), la mayoría de los dueños de los cuartetos (que eran los que tomaban las decisiones) no eran esos músicos; y porque el público tampoco buscaba en la música de los cuartetos una música compleja. La música de cuarteto era simple porque *ni a los dueños, ni al público*, les resultaba buena, o deseable, la complejidad musical. Era música para bailar, para reír, para divertirse; no para distinguirse.

El campo de las músicas populares, como todos los campos de producción de bienes simbólicos, se desarrolla en la tensión permanente entre los principios del arte por el arte y los de la lógica mercantil (Bourdieu, 2011, pp. 88-89). Cuando se imponen los primeros, la complejidad rítmica y armónica, así como la dificultad de ejecución e interpretación, se vuelven rasgos altamente valorados. Es lo que ocurrió con el tango de Astor Piazzolla, por ejemplo (Fischerman, 2004). En cambio, cuando prima la segunda, la complejidad no suele ser algo deseable. El cuarteto tradicional se encuentra mucho más cerca de este otro polo. Por eso los cuarteteros más exitosos lanzaban hasta 2 discos al año. Lo valioso era la novedad, no la complejidad. Nótese que digo novedad y no originalidad. Se trataba de una novedad relativa que no debía alterar la base rítmica marcada y ágil para bailar "saltadito", ni los lugares comunes en los que se tramaba la ritualidad de los fines de semana. Así gustaba a sus productores, pero sobre todo al público.

Un elemento que destaca es la utilización flexible, muchas veces icónica o indicial, de los recursos sonoros[11]. Por ejemplo, en la introducción y en el estribillo de "La gaita del Lobizón" (Cuarteto de Oro, 1974b), una canción que parodiaba una leyenda urbana, el vocalista aúlla y gime imitando a un lobo. También ríen como una bruja cuando en la canción se la menciona. Luego, en la introducción y en el interludio, el violín hace una parodia de la música de la película de terror más emblemática de la época: Psicosis. Otro ejemplo es el uso del violín para simular gritos en "La gaita del fantasma" (Cuarteto de Oro, 1976), mientras lo acompañan voces de fondo con risas tenebrosas; o la emulación de los gritos de un gato en "El terror de los ratones" (Cuarteto Leo, 1974), por mencionar solo algunos.

En cuanto a la vocalización, ésta buscaba ser clara y melodiosa, pero sin demasiada intensidad expresiva. Las

melodías se mueven generalmente por grados conjuntos, o por saltos interválicos pequeños, de modo tal que tampoco demandaban a los cantantes el manejo de una técnica vocal muy depurada, ni se veían en la necesidad de pasar del registro de pecho al de cabeza; y las frases son cortas, por lo que no requieren una dosificación del aire compleja. Y, por otra parte, el estilo no requiere homogeneidad tímbrica de la voz, ni una fonación que evite el escape de aire, los ataques bruscos, la falta de vibrato de las cuerdas vocales, etc. En otras palabras, no eran canciones que obligaran a los cantantes a hacer una exhibición de gran técnica vocal. Es sabido que se trataba de cantantes, la mayoría de ellos, con muy poca formación vocal. Pero esa no es la razón por la cual la vocalización paradigmática es así, sino al revés: Porque este tipo de vocalización se había impuesto en el paradigma es que estos cantantes fueron los elegidos para formar parte de los cuartetos. Rolán, por ejemplo, ingresó al cuarteto "Don Chicho" después de participar en un concurso organizado por el Cuarteto Leo, mientras que Jiménez audicionó para ingresar al Cuarteto Berna junto a otros jóvenes. Los vocalistas eran cuidadosamente seleccionados, pero entre las condiciones que debían tener, no estaba tener un registro vocal amplio o una técnica muy depurada. No era eso lo importante.

Waisman observa, acertadamente, que los vocalistas no hablaban como lo hacía habitualmente un cordobés de los sectores populares. Destaca una pronunciación algo aporteñada, la *rr* fuertemente repercutida que no era tan habitual entre los cordobeses (que solían pronunciar la *r* más asibilada), o una *y* pronunciada como *j* francesa. Y agrega, en este mismo sentido, el uso intermitente del tuteo, cuando en Córdoba normalmente se vosea. El autor interpreta todo esto como el "habla del hombre de pueblo que pretende ser refinado" (p. 128) y, probablemente, algo de eso exista. La *violencia simbólica* (Bourdieu, 1985) produce, precisamente,

estas cosas: que los cantores de los sectores populares de Córdoba pretendieran construir una imagen positiva de sí mismos pronunciando como se consideraba socialmente que era la forma correcta, o valiosa, de pronunciar, aunque no fuera la propia de su grupo social. No obstante, habría que tener cuidado de no darle excesiva importancia a la cuestión del tuteo, pues puede que, en algunas ocasiones, fuera producto de que era más fácil la rima con esa conjugación verbal antes que con el voseo. Apoya esta segunda hipótesis el hecho de que el tuteo era intermitente, aparece en algunas canciones mientras que en otras vosean sin inconvenientes.

Por otra parte, es importante reparar en que se trata de una emisión vocal que busca ser, además de correcta, muy clara y melodiosa. Ejemplos prototípicos son Carlos Rolán o Lalo Rivera (del Cuarteto Leo)[12]. La cuestión de la dicción es significativa porque tiene un nivel de corrección inusual y se nota muy trabajada. Y no es solamente porque pretendieran hablar la lengua legítima, sino también porque buscaban que la letra se entendiera. Por esto disiento con Hepp (1988, p. 124) cuando sostiene que las letras acompañaban subsidiariamente a la música, y que ésta era pensada solamente para ser bailada. Si así fuera, podría haber sido solamente instrumental, y no lo era. Si así fuera, no tendría la voz del cantor el protagonismo que bien notó Waisman, donde la voz supera en decibeles al resto de los instrumentos. Las letras, la palabra cantada, también cumplía un rol importante en el disfrute de esas músicas.

1.3. La palabra hecha canción

En sus inicios, los cuartetos interpretaban músicas compuestas por otros. Pero, al momento de la consolidación del paradigma tradicional, habían comenzado a componer muchas de sus canciones. La cuestión de la autoría es, desde la perspectiva asumida en este trabajo, relevante solamente en algunos

puntos. Para inferir los sistemas de valoración implícitos en un paradigma discursivo no es necesario que las canciones hayan sido compuestas por los cuarteteros. Que hayan sido elegidas por ellos es suficientemente indicativo de la adscripción a ciertos valores. Se elige una canción para interpretarla porque gusta al productor, porque cree que será del agrado del público y porque la juzga adecuada al campo cuartetero. El campo del cuarteto nace del *cover* y lo sostiene como una práctica habitual hasta la actualidad. Esto nos informa del escaso valor que tiene la cuestión de la autoría -musical o poética- como índice de autenticidad, algo que lo distingue claramente de otros campos de producción musical más ligados a los criterios de valoración del arte por el arte[13]. Por ejemplo, en campos de música popular como el rock, la autenticidad era un criterio de valor importante, y estaba fuertemente ligado a la composición de las propias canciones. Hacer "buena" música significaba, en el campo del rock, que las canciones fueran expresión "auténtica" de los músicos (Frith, 2001)[14].

Ahora bien, a pesar de haber nacido del *cover*, hacia los años 70 una parte importante de las canciones que grababan eran composiciones propias. Y el hecho de que se tomaran el trabajo de escribirles letra es otro indicador de que las letras cumplían una función, que se las juzgaba necesarias. Componer canciones propias les permitía describir situaciones propias, comunes con el público, y entablar desde allí un vínculo particular. Y es de notar algunas características de las canciones, especialmente aquellas compuestas por los cuarteteros. En general, se trataba de dos a cuatro versos que se repetían, en rimas a veces asonantes, muchas otras consonantes. Es decir, se trata de composiciones extremadamente sencillas si las comparamos con otras canciones de la misma época[15]. Predomina un uso coloquial del lenguaje y los temas abordados suelen girar alrededor de sucesos y situaciones relativamente mundanas. Por esto,

muchos han considerado al cuarteto como una canción carente de lenguaje poético o de profundidad crítica. Al respecto Hepp (1988, pp. 123-124), por ejemplo, llega a sostener que "la simplicidad de los versos se ajustan (sic) a un destinatario más receptor de un lenguaje directo y concreto que simbólico". Desacuerdo con esa evaluación y, al igual que Barei (1993), creo que son relatos en los que abundan las metáforas, de modo que se trata de un lenguaje fuertemente simbólico[16]. El problema reside en que los sectores culturalmente dominantes han impuesto el criterio de que metafórico, estético, o "simbólico" es el lenguaje inusual. Y han impuesto este criterio porque solo así sirve como mecanismo de distinción social (Bourdieu, 2011, p. 98).

En el cuarteto ocurre que las estilizaciones del lenguaje no están allí para crear distancia con el gran público sino, al contrario, para crear una complicidad, un sentimiento de comunidad. Algunas de esas metáforas eran creación propia de los cuarteteros, pero muchas otras formaban parte del habla normal de los sectores populares de Córdoba. Si algo caracteriza al público cuartetero es el uso habitual de un lenguaje para nada literal. Para referirse a la alopecia masculina dicen que "se le volaron las chapas", comparándola con las chapas que se usan como cubierta de techos y que a veces son arrancadas por el viento si no están correctamente clavadas. "Altas llantas" para elogiar unas zapatillas, "Sacá el garfio" para que toques algo, La "trompa" es la boca, "se le subieron los humos" dicen del engreído, el que hace algo muy bien "la gasta" (que viene de gastar la pista bailando), cuando algo secreto sale a la luz "se destapa la olla", el vino "pega", el cabello se "tusa" (corta), "tiene los cables pelados" quien está de mal humor, y "está en la pomada" el que conoce mucho de un tema, por mencionar solo algunas. Los cordobeses, especialmente los de los sectores populares, usan y abusan de las metáforas como una forma de estilizar el habla cotidiana.

Pero, como se trata de metáforas que no buscan ser creaciones de vanguardia, ni artefactos difíciles de interpretar, frecuentemente no se las reconoce como tales. Forman parte de una variante sociolectal propia que no se agota en el uso del aumentativo azo/a en los adjetivos, o en la articulación de los nombres propios (La Dolores, El Carlitos). Un extenso diccionario de palabras inventadas, o transformadas a partir de otras, acompaña a esas metáforas nuevas o ya instituidas. Una suerte de lunfardo cordobés se hace presente en las canciones a partir de la consolidación del paradigma tradicional, cuando los cuarteteros ya componían una buena parte de sus canciones.

Esta es otra razón por la cual considero fundamental distinguir este paradigma, del cuarteto como era en su etapa inicial. Pues, si bien en los años 50 muchas orquestas ya tenían esa marcación rítmica característica, hacia los 70 había recibido influencias musicales nuevas y era muy diferente, también, en lo que respecta a las letras de las canciones. La música que tocaban los cuartetos que circulaban por las colonias de inmigrantes eran *covers* de pasodobles, foxtrots y tarantelas. Muchos sin letra o con las letras originales que hablaban de gitanos y castañuelas. Allí, posiblemente, las letras ocuparan un lugar secundario en relación con la música, como decía Hepp. Pero, en los años 70, el cuarteto ya era algo sustancialmente diferente. Tenía una identidad que no se limitaba al reconocimiento de una particular forma de ejecución rítmica. Tenía un lenguaje, una estética y ciertos tópicos normalizados.

Otro aspecto que influyó en que no se reconociera la función estética de las letras de cuarteto es que versaban sobre hechos socialmente considerados mundanos, y no sobre grandes temáticas sociales. El cuarteto tradicional no pretendía ser canción de protesta, ni encarnar el ser nacional, ni ser himno de una revolución. No tenía la necesidad de denunciar

injusticias, de desenmascarar a los poderosos, de ser parte de un proyecto de innovación estética o política. Tampoco se aprestaba a bucear en los sentimientos profundos o trascendentales, ni en las crisis existenciales de los sujetos[17].

Muy por el contrario, la canción cuartetera, en el paradigma tradicional, versa sobre cuestiones cotidianas y tiene predilección por temáticas efímeras. Algunas, incluso, consideradas de mal gusto por los sectores culturalmente dominantes. Es muy importante darle a esto la importancia que tiene: En una sociedad donde se piensa al arte como algo perdurable, que trasciende a los sujetos y al tiempo, el cuarteto tradicional se detiene en el momento efímero y en los sujetos comunes.

Frecuentemente producían letras sobre noticias de actualidad y su importancia se evidencia porque estas eran, a menudo, el corte de difusión y les daban título a los discos. A principios de los años 70, por ejemplo, los noticieros se hicieron eco de una leyenda urbana sobre un lobizón suelto en barrio San Vicente. El Cuarteto de Oro (1974b) editó “La Gaita del Lobizón”, una canción que ya es hoy un ícono del cuarteto tradicional en la que se alude, con humor, a esa noticia. Pero la elección de esa noticia de color es significativa, también, porque coloca a la experiencia cotidiana del público dentro de la canción. San Vicente es un barrio obrero de largo arraigo cuartetero, porque en él se desarrollan los carnavales de la ciudad y, además, porque alberga al Sargento Cabral y al Club Unión San Vicente, dos plazas cuarteteras muy importantes. Entonces, lo que pasaba en el barrio, en ese barrio cuartetero, se convertía en canción. Todo lo que era novedad podía convertirse en un tema de cuarteto, siempre mediando el humor. Así nacían canciones como “La gaita de Superman” (Cuarteto de Oro, 1979a) ante el estreno de esa película, “La Gaita de Drácula” (Cuarteto de Oro, 1980a) por lo mismo, “Haciendo aerobismo” (Cuarteto de Oro, 1980b) por el deporte

de moda, “Entretejete el cabezón” (Cuarteto de Oro, 1974a), por la novedad de la técnica estética, entre tantas otras. Noticias efímeras, que durarían en boca de los cordobeses menos de 6 meses, podían merecer una canción cuartetera. Y es indicativo de que, para el cuarteto tradicional, las canciones no tenían que ser trascendentes. Ninguna canción era pensada para sobrevivir a la escucha más allá del próximo disco. El imperativo era ofrecer novedades a un público que buscaba diversión y esparcimiento, lo que los obligaba a renovar gran parte del repertorio, de manera permanente. En el caso de los cuartetos mejor posicionados en el campo, esas renovaciones de repertorio se materializaban en la grabación de dos discos por año, coincidiendo con los meses en los que los trabajadores asalariados cobraban el aguinaldo.

Tal vez por esto algunos intelectuales pensaron que las letras no eran importantes, porque para ellos las temáticas que abordaban no lo eran. Pero, aunque los temas que trataban no eran socialmente trascendentes, la letra cumplía una función importante para el sentido de la canción. Había una búsqueda por la coherencia afectiva con la música: era canción para divertir, para alegrar, para bailar y seducir; y las letras iban en la misma dirección.

Además de estas temáticas cotidianas, si clasificamos las canciones según los temas que abordan, encontramos que los tópicos más frecuentes son la fiesta, el amor y, transversalmente, el humor en variadas formas.

1.3.1. La fiesta como estado de excepción al tiempo productivo

En el primer caso se incluyen todas aquellas letras que versan sobre la fiesta en general, la música y la danza. En el corpus de esta investigación, el 18% de las canciones pueden ser ubicadas en este tópico.

Todo ya está preparado
Para comenzar la fiesta

Las muchachas bien vestidas
Los galanes y la orquesta
Ritmo y más ritmo en la noche
Y pasitos que se mezclan
Esta es Córdoba, señores
Esta es Córdoba y su fiesta
(“Fiesta cordobesa”, Carlitos Rolán, 1976a)

Que noche más divertida
Con mis amigos pasé
Entre copas y canciones
Toda la noche bailé
Que flor de caracoleada
Risas color y canción
Esto se llama compadre
Vivir sin preocupación
(“Esto sí que se pasó”, Cuarteto Berna, 1973a)

Aunque no sea algo explícito en cada canción, es posible inferir que la fiesta se concibe como correlato de la vida laboral, poniendo en valor a la celebración y la alegría en su carácter excepcional, acotadas en el espacio y el tiempo. El espacio laboral es un espacio supuesto y no problemático. Y no es de extrañar, pues los años 70, especialmente los primeros, fueron los años dorados del proletariado argentino. Los obreros cordobeses eran los mejores pagados del país, había una situación de casi pleno empleo y sindicatos fuertes que conseguían que se respetasen sus derechos. La existencia de este mundo del trabajo está implícita en la apelación que hacen a los públicos con canciones que refieren a los oficios o profesiones, y como contexto en otras. Pero también aparece en algunas canciones que tematizan el ocio, el disfrute de las vacaciones y la fiesta, como compensación por la semana de trabajo.

El verano ya paso
Las vacaciones terminan
No me queda otro remedio
que ponerme a laburar
A mí el doctor me dijo
que la primera roncha
Que me salió en la oreja
del laburo me empezó
Prefiero que me agarren
las pulgas a montones
me llene ‘e moretones
Pero el laburo no, no, no, no, no!
(“Las vacaciones terminan”, Cuarteto de Oro, 1976)

Otra semana se nos va
Se acerca el lunes ay ay ay
Llegó el día de laburar
Y mañana tenés que laburar
Cuando vayas a trabajar
De esta farra te acordarás
Y esperarás con ansiedad
otro domingo para cantar bailar
(“Te tenés que divertir”, Cuarteto de Oro, 1972)

En las descripciones que se hacen de esa fiesta, de ese estado de excepción, el tiempo del trabajador no es tiempo productivo, sino tiempo de gozo para sí mismo. Es un reverso del tiempo productivo (en el trabajo) y reproductivo (en el hogar, en el seno de la pareja monógama). No es que todo esté permitido, pero allí, en ese marco, en esa suspensión momentánea en la seriedad de la vida, algunos excesos se permiten e, incluso, se animan. En definitiva, se habilita cierta relajación (regulada) de las normas morales. Así, se describen y justifican algunas transgresiones, pero solamente para ciertos sujetos. Quienes tienen habilitadas estas transgresiones son, principalmente, los varones. Por ejemplo, se justifican algunos

excesos en la bebida y las infidelidades amorosas.

Te veo avejentado
un poco apolillado
No sé qué te ha pasado
que vivís muy encerrado
Estas abochornado
y muy desorientado
Se te nota embobado
y un poquito abatatado

Tenes edad para salir de farra
Y no vivas como un amargado
Vení juntate con la muchachada
Así dejas todo eso de anticuado

Quien no se tira una canita en esta vida
Estoy pensando que eres el abanderado
Vení salgamos esta noche acompañado
Porque después quedarás acorralado

Vamos muchacho, vamos, tírese una canita en esta vida, como Flores, que se tira muchas canitas!
(“Quien no se tira una canita”, Cuarteto de Oro, 1979b)

También se anima al despliegue del erotismo en las mujeres, especialmente a través de la danza. Se describe y elogia la manera de bailar provocadora y se promueven muchas formas de acoso verbal y físico hacia ellas, especialmente durante el baile. El varón expresa de manera abierta su admiración por el cuerpo y los movimientos femeninos, así como su deseo por él. Sin embargo, las referencias al cuerpo femenino y estas arengas no van más allá de lo socialmente aceptado para la época. Además de lo que se describe en las letras de las canciones, los cantantes solían animar a esas transgresiones por parte de los bailarines,

durante los interludios, con expresiones como: “¡ajústale, ajústale! ¡Sacúdela un poquitito!”, “¡apriétale fuerte! Pa que no se queje!”, “aprietalá, pa que sufra”.

Vengan los chicos y las chicas
Que la fiesta ha comenzado
Tomando de las manos esta gaita hay que bailar
Moviendo las caderas ya verán que lindo es

Vengan los chicos y las chicas
Bailen todos sin cesar

También pueden bailarla tomados de la mano
y de la cinturita como te guste mas
y robale un besito si la chica te gusta
y con otra vueltita, te lo devolverá
(…)
(“Vengan los chicos y las chicas”, Cuarteto Leo, 1974)

1.3.2. “Senderito del amor”[18]

Los sentimientos que se tematizan son predominantemente alegres y buscan generar emociones eufóricas, como la alegría y la diversión. Entre ellos, como en la mayor parte de las músicas populares modernas, el amor es tema predilecto. También, como en la mayor parte de la canción popular, es un amor pensado en clave heterosexual y desde la perspectiva masculina. Incluso monógama porque, aun cuando se habiliten transgresiones, estas existen y tienen sentido de transgresión precisamente porque la norma existe. Lo que ocurre es que rige con una potencia diferente para hombres y para mujeres.

Pero la canción que tematiza el vínculo amoroso, en el cuarteto tradicional, tiene particularidades que la distinguen del resto de la canción popular contemporánea.

En general, en las músicas populares, el sentimiento amoroso ha sido predominantemente abordado desde la falta,

desde la no conjunción con el objeto (sujeto) deseado. El Bolero es un caso testigo, porque ha tenido una influencia enorme en la canción romántica de occidente. De la Peza (1999) observa que las canciones de amor desdichado representan el 80% de los boleros. Son relatos en los que el amor se ha roto o ha sido traicionado, y donde se vuelve fuente de desdicha y sufrimiento para el yo lírico. En cambio, el amor feliz, junto a los boleros que tematizan la belleza de la mujer, representa apenas el otro 20%.

Ante esto, se vuelve particularmente significativo el tratamiento que se hace de la cuestión amorosa en el cuarteto tradicional, donde ocurre exactamente lo opuesto. El 78% de las canciones del paradigma tradicional que abordan el amor o sus emociones asociadas (como el deseo sexual) están en clave eufórica y con final feliz cierto, o al menos esperado. En raras ocasiones el sentimiento amoroso conlleva emociones disfóricas, como el dolor, la angustia o la tristeza[19]. En cambio, predominan versiones eufóricas del amor.

Generalmente relatado en primera persona, el amor se experimenta como fuente de deleite y placer. Se incluyen aquí a las letras que tematizan el vínculo con la amada, la atracción sexual por alguna mujer, las declaraciones de amor o deseo, la esperanza por volver a estar con la amada (o de ser perdonado por alguna falta) o, incluso, cómo el yo lírico se repuso a un desamor y recuperó la felicidad.

Decime que me querés
Te quiero mucho
Decime que me adorás
Con toda el alma
Queremos felicidad
Y la buscamos
Nos falta solo seguir
Seguir amando
Felicidad he hei!

Felicidad ha hai!
Con el amor
Se da felicidad
(“Queremos felicidad”, Carlitos Rolán, 1976a)

Es de destacar, además, que el amor no es representado necesariamente, ni siquiera predominantemente, bajo la fórmula del amor trascendental. Es decir, como ese sentimiento que le da sentido (o se lo quita en su ausencia) a la propia existencia del amante, donde nada queda de las individualidades en la conjunción amorosa. La “media naranja”, esa metáfora tan extendida, se funda en una concepción de individuo inconcluso (Flores Fonseca, 2019). Esta fórmula, dominante en la canción romántica, pero también en el cine, la literatura, etc. (De Rugemont, 1959) convive en igualdad de derecho, en el paradigma tradicional del cuarteto, con otra forma de amor mucho más liviano, que no pretende ser profundo, ni existencial, ni completar al sujeto. Algunas canciones describen el placer de amar, pero sin hacer ninguna referencia a una necesidad vital de conservar ese vínculo.

Tengo fiebre por tus besos
Me ha brotado una ilusión
Porque tengo una esperanza
Que me llena de pasión
(“Fiebre por tus besos”, Cuarteto de Oro, 1978)

Otras, dentro de este mismo relato de amor liviano, simplemente se limitan a describir el deseo sexual y lo que lo anima. La mayoría de estos relatos amorosos, además, se presentan en pleno presente. Se describe el deseo del varón en un aquí y ahora, sin promesa sentimental futura. Nuevamente, lo efímero gana la palabra.

Me gusta negrita linda
La gaita verte bailar
Y si mueves tu cintura
Es porque va a comenzar

Me gusta bailar contigo
Contigo de corazón
Besándote despacito
Mirándote con amor

Movete negrita linda
Movete negrita mía
La gaita ya pronto acabará
Mové tu cintura así
("Movete negrita linda", Cuarteto de Oro, 1973)

Algunas de estas canciones, además, están atravesadas por un doble sentido erótico. En el caso precedente, por ejemplo, el baile de la negrita puede ser interpretado como metáfora sexual. Especialmente si observamos que, antes de repetirse los versos, el cantante anima diciendo: "¡Eso! ¡Que hay más todavía! ¡Sepúltale, sepúltale! Y ya me estoy yendo… Chucu chucu mi amorcito!"

Al lector puede parecerle una interpretación algo forzada, pero en el campo del cuarteto cordobés esta es una clave interpretativa fuertemente instalada. Los paradigmas discursivos, a mi entender, no sólo determinan lo decible en un campo de producción discursiva, sino también los modos legítimos de interpretación. La lectura en doble sentido erótico es una lectura siempre presente en la cultura popular de Córdoba. Pero esto lo explicaré con más detalle en el próximo apartado.

Por último, cabe hacer una observación sobre el amor marital. Aquí tal vez sería más adecuado incluir muchas de estas canciones en el tópico humorístico porque, al igual que en

el caso del doble sentido erótico, el efecto de sentido predominante es divertir. Pero quisiera analizar en particular el modo como se concibe el vínculo amoroso en el matrimonio.

Las relaciones maritales aparecen mayoritariamente representadas como jaula para el varón.

(Aleluya, aleluya compadre, que me quiero divorciar)
Yo me quiero divorciar, yo me quiero divorciar
Porque la mujer que tengo ya no la puedo aguantar
Yo me quiero divorciar, yo me quiero divorciar
Porque la mujer que tengo ya no la puedo aguantar

Ni bien llego a mi casa comienza su sermón
Límpiate los zapatos, no entrés al comedor
No prendas el cigarro, el humo me hace mal
Cuidado con el baño, lo acabo de limpiar

Yo me quiero divorciar, yo me quiero divorciar
Porque la mujer que tengo ya no la puedo aguantar
Yo me quiero divorciar, yo me quiero divorciar
Porque la mujer que tengo ya no la puedo aguantar

Si pido la comida, me dice “Qué crees?
¿Qué soy yo tu sirvienta? Pensás solo en comer”
Entonces tus caprichos no los soporto más
Al diablo el casamiento, yo me quiero divorciar!
(“Al diablo con el casamiento”, Carlitos Rolán, 1976b)

Soltero, me quedaré yo solterito
Y aunque me sienta solito
Yo mismo bien lo he de pasar
No quiero andar lavando los pañales
Vivir al trote y para colmo
También rezongos escuchar
Si solterito quedas
No te debes preocupar
A nadie le importará

Con quien andas
Fíjate bien que al pasar
Algún yuyito cortás
Y si el palito pisás
Te engancharán
(“Me quedaré solterito”, Cuarteto Berna, 1973a)

Apelando a generar un efecto de empatía en el público masculino, la relación marital forma parte de esas “desgracias” mundanas de las que se ríen los cuarteteros. Porque la esposa reclama desatenciones, porque lo controla, lo cela, le reclama que sale mucho, pretende más dinero, porque ronca por las noches, etc. se convierte en una molestia y en objeto de burla.

Es interesante notar que, sin embargo, la presencia de la relación monogámica con proyección familiar (matrimonio o noviazgo) es llamativamente alta en comparación con otros campos de música popular. Y esto es así porque, aunque se quejaran, el matrimonio seguía siendo un destino dado por supuesto.

Y con el amor marital ocurre como con el mundo del trabajo. Es el supuesto sin el cual no hay posibilidad de esa transgresión, de ese tiempo excepcional en el que se disfruta y no se produce/reproduce: El baile del fin de semana, las vacaciones y esa “canita al aire”. Pero no se revelan realmente ni contra el trabajo, ni contra el matrimonio como institución, solamente se desvían, excepcionalmente, de esos destinos.

1.3.3. El humor cordobés como tópico transversal

Por último, una enorme cantidad de canciones tienen un carácter cómico. Más del 37% de las canciones analizadas presentan esta característica.

Las fórmulas son variadas e intentaré describir y ejemplificar las más frecuentes, comenzando por el recientemente mencionado doble sentido erótico que es, además, un rasgo importante de la cultura popular de Córdoba

(Barei y Boria, 1997).

Para alguien formada en la semiótica hablar de doble sentido resulta, cuando menos, impreciso. Desde la perspectiva de la semiótica pragmatista cualquier discurso puede tener múltiples interpretaciones, aunque no cualquiera y, ciertamente, algunas son preferentes en condiciones interpretativas normales. Lo que ocurre aquí es que, precisamente, en las condiciones interpretativas normales de la cultura popular de Córdoba, estas canciones pueden ser interpretadas de dos maneras distintas, estando esas dos maneras igualmente justificadas. Es decir, las dos son preferentes. Y en algunos casos, incluso, la interpretación no literal es más fuerte por este rasgo cultural antes mencionado. Lo que caracteriza a este doble sentido es que una interpretación posible es la literal (inocente, mundana) y la otra, más simbólica, tiene connotaciones eróticas.

Precisamente a estos casos me refería cuando, más arriba, decía que los temas que tratan las letras del cuarteto estaban en las antípodas de los temas socialmente valorados y que, incluso, algunos eran considerados de mal gusto por los sectores culturalmente dominantes. En estas canciones aparece la sexualidad y el cuerpo de manera *falsamente solapados*, disimulados por un simbolismo demasiado evidente, para que todos puedan entenderlo.

Pero sería equivocado interpretar esto como un rasgo *grotesco* (Bajtin, 2003). El realismo grotesco implica la presencia del cuerpo y de todo lo que lo conecta al mundo (sus orificios, sus fluidos, etc.), de forma explícita o, incluso, exagerada[20]. El doble sentido erótico es algo completamente diferente. Justamente, la no literalidad del relato erótico coloca a estas canciones en un lugar liminal entre lo socialmente aceptado y la sexualidad explícita.

Pero, más allá de la descripción de este doble sentido es interesante preguntarse el porqué del doble sentido. Una

hipótesis puede ser la de la autocensura. Podíamos pensar que no tematizan abiertamente la sexualidad para no parecer obscenos ante la mirada siempre censora de los sectores dominantes. Pero la hipótesis de la autocensura no es suficiente porque hay, a mi modo de ver, un goce estético en esa exhibición de ingenio semiótico que busca decir, sin decir.

Todos los domingos
nos vamos a jugar
Con mi noviecita
Ay que felicidad
Primero a los dados
Después al chinchón
Pero a ella le enloquece
jugar al metegol
El mete mete, el metegol
Juguemos todos al metegol
(“El Mete Mete”, Carlitos Rolán, 1973)

En el doble sentido del cuarteto cordobés no se trata de hablar de sexo simplemente, sino de hablarlo solapadamente. Es la picardía de hacer una propuesta *indecente* frente a padres y abuelas, sin poder ser reprochado por eso. Por esta razón me parece un equívoco plantearlo como efecto lineal de la represión que demanda la moral burguesa. Si de reprimirse se tratara, no se hablaría de sexo, directamente, como ocurría en otros campos de producción musical en el mismo momento (el folklore, por ejemplo). Que esa moral coercitiva existía, es indudable, pero el doble sentido es una herramienta de resistencia de la cultura popular para sortearla sin enfrentarla abiertamente. Podemos pensarla en los términos de De Certeau (2000), como una *táctica* de lo popular[21].

Pero no solamente. También es una herramienta discursiva que busca generar un efecto cómico, y es la viva prueba de la existencia de una *estética del ingenio*. Ese efecto cómico, que es

un efecto afectivo, forma parte del sentido fundamental de estas canciones[22].

La puerta te golpeo y tú te escondes ya
¿Por qué me tienes miedo? si nada yo te haré
Por la ventana entro, y vos ya te enojás
Me pides que yo entre por la puerta de atrás

Abrime la puerta, Abrimela pronto
Abrime la puerta, aunque sea la de atrás
Abrime la puerta, Abrimela pronto
Abrime la puerta, aunque sea la de atrás
(“Abrime la puerta”, Cuarteto de Oro, 1974a)

Amor no es lo que yo siento
Es solamente cariño
Yo tengo una amiga buena
No es linda, pero es sincera
Desde que yo la conozco
me siento más que feliz
la quiero yo a la Manuela
de una manera muy singular
es una chica cualquiera
pero que nadie la igualará.
mi amiga que es la Manuela
siempre ha sido mi compañera
por más que me ofrezcan otra
con mi manuela me quedo yo.
(“Mi amiga la Manuela”, Cuarteto Berna, 1974b)

Yo tengo una chiquitita
inquieta por demás
Jamás está tranquila
porque quiere bailar
También es algo rara
Cuando algo va a pasar
Los nervios la traicionan

Se pone coloráa
Chiquitita, juguetona
Muy dispuesta siempre está
Y si alguien te provoca
con firmeza te plantás.
(“Chiquitita y juguetona”, Cuarteto Berna, 1973b)

Esta *estética del ingenio,* definitivamente ligada al efecto cómico y a lo lúdico, es el placer por decir, sin decir, aquello que quienes tienen el control de lo decible, censuran. Pero también es nombrar de una manera novedosa, *ocurrente*, aquello que ya tenía nombre pero que, por ser literal, era demasiado aburrido.

Y allí aparecen muchas canciones en las que los amigos, o los propios asistentes habituales al baile, incluso los cantantes y músicos, son rebautizados con algún mote. Esa costumbre tan cordobesa es otro indicador de la existencia de este goce por el ingenio, que es estético, porque es un goce por la forma antes que por el contenido. Se considera bueno, valioso, disfrutable, ese lenguaje no literal; especialmente cuando es de invención cuartetera. Porque es más valioso si es invención propia o emergente de esa comunidad cuartetera, pasando a formar parte de las metáforas circulantes que construyen cercanía, en lugar de distancia.

Y esa apuesta por el ingenio no se limita a lo simbólico. No temen en usar la voz o los instrumentos musicales indicialmente, con fines cómicos (como ya vimos en el ejemplo de la gaita del lobizón), o icónicamente.

En “Piturro, el gran galán” [23], por ejemplo, el cantante imita a las mujeres que han sido víctimas de los besos de Piturro y a las que ha dejado, según relata la canción, gangosas. Los recursos no convencionales, producto del ingenio, abundan. En “te quiero a mi manera”, por ejemplo, el estribillo está enunciado en jeringoso.

Cuidado señora
Guarde su nena
Llego Piturro el gran galán
El no da besos, el da ventosas
Y a todas deja medias gangosas
E… e… ehame e nuevo iturro
Ehame e nuevo iturro
Ehame e nuevo iturro
Las chicas quedan así
(“Piturro el gran galán”, Cuarteto de Oro, 1976)

Yo quiero una novia que sea gorda o flaca,
Total yo la quiero a mi manera
Si es muy morenita, rubia o pelirroja,
Total yo me le declaro así:
Te quiero mupuchopo
Tu me haces tepemblapar
Y un bepesopo asipi
Me lapatepe el corazón
(“Te quiero a mi manera”, Cuarteto de Oro, 1976)

Otra herramienta que suele traccionar el efecto cómico es la “gastada”, una costumbre bien arraigada en la cultura popular de Córdoba (Hepp, 1988, pp. 227-250) que cosiste en bromear con los defectos o desventuras de alguien, frente a éste, sin que eso suponga una agresión. La burla puede ser sobre defectos personales o sobre pequeñas desgracias. De hecho, la costumbre de poner motes suele ser parte del acto de “gastar” a alguien. El gordo, el flaco, el que habla mucho, el vago, el narigón, el pelado, el mujeriego, el que no consigue novia, el embaucado, el “agrandado”, el “amanerado”, el amargado, el que no sabe bailar, el que pronuncia o habla mal, etc. Todos son objeto de la *gastada*.

Cómprale, cómprale al pobre turco
“Sube la camisa, baja pantalón

Esta tenda sempre teni promoción”
Con este letrero fue que el turco Abdón
Con su humilde tienda, de oro se llenó
Una noche triste murió Don Abdón
Y en su velatorio de un paisano así se oyó:
“Pobbre turco Abdón
La primera vez que la pasa esto”
[imitando la pronunciación de los inmigrantes armenios y árabes]

“Sube la camisa, baja pantalón
Esta tenda sempre teni promoción”
Con este letrero fue que Don Abdón
En su humilde tienda de oro se llenó
Triste otro paisano, temblando la voz
Dolorosamente estas palabras agregó:
“De un tempo a esta parte
está muriendo mucha gente que no se ha muerto nunca”
(“El turco Abdón”, Carlitos Rolán, 1973)[24]

Pero la gastada, para no ser agraviante, tiene que respetar varias reglas. La primera obedece a lo que Foucault llama el “ritual de la circunstancia” (Foucault, 1999), y que fija quiénes pueden gastar a quiénes, y en qué situaciones. Para gastar hay que ser parte, de alguna manera, de una comunidad. Tiene que existir cierta confianza entre los miembros del grupo que, a su vez, es creada y alimentada por esta práctica. La gastada entre miembros de diferente jerarquía en un grupo (por ejemplo, de niños a adultos, de empleados a jefes, o de mujeres a varones, etc.) es posible, pero riesgosa, dado que supone una confianza que debe ser cuidadosamente calculada. Si se falla en ese cálculo, se puede interpretar como agravio y lesionar el vínculo. Y es una práctica que, si bien no es exclusiva de los varones, sí es predominantemente masculina.

La segunda es que hay límites en lo que puede y no puede ser objeto de mofa. Quienes forman parte de esta comunidad

saben, de manera tácita, que hay cosas sobre las que no se hacen bromas. Por eso, no hay dramatismo en el tipo de desventuras que se narran en estas canciones, ni aparecen desgracias más graves como podría ser la muerte de un ser querido, el desempleo, el aborto, el hambre, la violencia, la discriminación social, etc., temáticas que aparecerán en el cuarteto mucho tiempo después, en el marco de otros paradigmas discursivos y con una función que no es humorística.

La gastada, la buena gastada, es la que transita con ingenio lo más cerca posible de ese límite. La gastada demanda competencias culturales específicas.

Don Floro tenía una pipa
Que ya no puede fumar
Porque, aunque le de masajes
Ya no le funciona mas
Florito florito floro
Dejate de macanear
Que aunque enciendas tú la pipa
Esa pipa ya no va mas
(“La pipa de Don Floro”, Carlitos Rolán, 1974)

Pelao! Cabeza cospel de avión
Corrés peligro de insolación
Si no hay sombrero que te ande bien
Tapate el bocho con un fuentón
(“Cospel de avión”, Manolito Cánovas y su cuarteto Sucundín, 1976)

La tercera regla es que nadie está por fuera de la gastada. No hay un grupo que estigmatiza a un individuo y lo aparta, como en el *bullying*, sino que aquí todos los integrantes del grupo pueden burlarse y/o ser objeto de burla. Esto, en la canción de cuarteto, incluye al público y a los productores. Es

más, adelantarse a la gastada de los otros, y gastarse a sí mismo, es una actitud altamente valorada. Ejemplo paradigmático del cuarteto tradicional es la canción compuesta por Aldo Kustin y Coquito Ramaló, dedicada a Carlitos Jiménez, y que cantaba el propio Jiménez en el Cuarteto de Oro, a propósito de su incipiente alopecia

> Si las chapas se han volado
> De tu enorme cabezón
> No te hagas ningún problema
> Ya tenés la solución
> No hace falta que te amargues
> Ni arrugués el caretón
> Con cabello entretejido
> Hoy te tapan el melón
> Cabezón, cabezón, cabezón,
> Con un entretejido tenés la solución
> Cabezón, cabezón, cabezón,
> con un poco de pelo te tapan el melón.
> (se te están volando las chapas chiquito!)
> (“Entretejete el cabezón”, Cuarteto de Oro, 1974a)

Al igual que lo que ocurre con el doble sentido erótico, para comprender el porqué de este uso cómico de las desventuras y los defectos debemos tomar en consideración que era, y sigue siendo, un rasgo propio de la cultura popular de Córdoba. No es que el cuarteto haya inventado la gastada, sino que es un emergente del *habitus* de clase (Bourdieu, 2013, p. 86) de los sectores populares de Córdoba, que el cuarteto ungió en tópico de sus canciones.

1.4. “Fiesta cordobesa”[25]

Como dije en la introducción, un desafío analítico que enfrentamos es el de respetar la complejidad semiótica de las canciones. Como bien señala De la Peza (2007) la tradición de

estudios sobre músicas populares frecuentemente ha descuidado el análisis de las dimensiones espacial y corporal, que le confieren su especificidad a las músicas populares. La canción, nos dice, existe sólo en acto, es decir, en la *performance* (p. 71). Por eso, para comprender más cabalmente las transformaciones del cuarteto, debemos considerar aquellos aspectos espaciales, visuales y gestuales a través de los cuales, y a partir de los cuales, la canción toma cuerpo y sentido. Los discos, con sus portadas y la información que brindan, así como las puestas en escena, son el resultado de opciones que responden, del mismo modo que las opciones sonoras y líricas, a estrategias discursivas desplegadas en el marco de ciertos paradigmas discursivos. Por eso, resulta indispensable resituar a estas canciones en los dispositivos visuales y performáticos en los que se inscribían originalmente.

Para los nativos del streaming tal vez les sorprenderá saber que, no hace demasiado tiempo, para musicalizar una fiesta era necesario contratar a los músicos para que tocaran en vivo. Esto es una de las condiciones de posibilidad de la aparición de los cuartetos. La música en vivo era su mercancía. Pero, para los años 70, algunas cosas habían cambiado. En 1958 el Cuarteto Leo graba su primer Long Play y, para inicios de los años 70, los principales cuartetos grababan ya dos LP al año. Es decir, en tan solo una década se pasó de grabar algunos simples al año (o no grabar) a grabar un promedio de 20 canciones reunidas en dos discos por año. Esto tuvo varias consecuencias. Por una parte, permitió que los cuartetos más grandes se convirtieran en modelo a imitar más fácilmente y favoreció la consolidación del paradigma discursivo. Por otra parte, el LP se volvió una mercancía más que producían los cuartetos y, paulatinamente, estos fueron incorporando la preocupación por la producción gráfica de los discos y los registros en SADAIC.

Si revisamos las tapas de los discos de estos cuartetos, en diacronía, podemos observar fácilmente cómo fueron pasando

de aquellas tapas en las que destacaba el nombre del cuarteto y el nombre del disco, con tipografías artísticas y coloridas, a tapas en las que se priorizaba la imagen de los dueños del cuarteto. Las tapas de los discos de Carlitos Rolán solían tenerlo a él en primer plano. Lo mismo solía hacer el cuarteto Berna y el Cuarteto de Oro. El Cuarteto Leo, en cambio, solía presentar a todo el cuarteto en la imagen de la foto, vestidos para la ocasión, aunque en muchas de ellas Leonor Marzano y Miguel Gelfo (que eran los nuevos dueños) aparecían con vestimentas diferenciadoras del resto de los músicos.

Los desarrollos técnicos en fotografía y en la industria gráfica, claramente, tuvieron mucho que ver, como condiciones de posibilidad, pero también la creciente conciencia, por parte de los cuartetos, de que las tapas también les permitían decir algo sobre sí mismos. Y es allí cuando comienzan a aparecer composiciones más simbólicas. La mayoría, buscando graficar el título del disco con *collages* entre fotografías y dibujos o con los propios músicos disfrazados, posando no ya en la actitud sobria de las orquestas de los 50, sino en actitud más descontracturada y muchas veces en clave humorística.

En relación con las presentaciones, los cuartetos solían ocupar un escenario improvisado, que a veces era simplemente un rincón del salón. De existir escenario, era pequeño y no demasiado alto, de modo que entre los músicos y el público había un contacto bastante directo. Así, hasta los niños podían acercarse e interactuar con los cuarteteros. El clásico movimiento de Jiménez con la mano, volteándola palma arriba y abajo, surgió de ese encuentro con los niños. Es una variación del movimiento que los niños pequeños conocían de cuando cantaban “qué linda manito”, y que él hacía mientras cantaba, para jugar con ellos.

La presentación personal de los cuarteteros tampoco era muy elaborada. Se limitaba a una vestimenta arreglada (como aquella que usarían si fueran asistentes al baile), y a la moda

según la edad. Así, los más grandes solían utilizar pantalón de vestir, camisa y saco, mientras que los más jóvenes a veces solamente pantalón y camisa. Ya rondando mediados de los años 70 aparecerán con pantalones Oxford a la moda, y remera o camisa sin saco. No utilizaban trajes fuera de lo común (como se verá en los años 80). A lo sumo vestían todos iguales, como es el caso del cuarteto Berna, pero siempre manteniéndose dentro de los modos de vestir "de salir" habituales de los trabajadores de la ciudad de Córdoba.

Imagen 3. Tapas de discos

De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Cuarteto Berna (1968), Cuarteto Leo (1969, 1970, 1971, 1972), Cuarteto de Oro (1972).

Imagen 4. Tapas de discos

De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Cuarteto Berna (1973), Carlitos Rolán (1973), Cuarteto de Oro (1974), Carlitos Rolan (1974 y 1975), Cuarteto de Oro (1976).

Es decir, en general, la puesta en escena no apuntaba a separar demasiado a los músicos del público. Tampoco buscaba brindar un espectáculo digno de ser observado. El pianista se ubicaba de espaldas y los músicos en posición estática. Todavía no se había instalado la lógica del espectáculo en el campo y

los cuarteteros estaban allí para ser escuchados antes que vistos. De modo que tanto la puesta en escena, como la ubicación e importancia del escenario, así como la presentación de los músicos, obedecía a esa prioridad[26].

Pero uno de los elementos más característicos era la presencia de un Locutor que, en realidad, se ocupaba de la animación del baile. Se trata de una figura estable del cuarteto que, si lo sumamos al cantante-percusionista, resulta que el cuarteto no eran cuatro sino, por los menos, seis. El locutor/animador, en el baile de cuarteto, daba inicio al baile presentando al grupo con entonación festivalera. Era el encargado de presentar a los músicos (generalmente con grandilocuentes descripciones), dar inicio y cierre a las selecciones de temas, transmitir informaciones variadas (un abrigo encontrado, un baño inhabilitado, un niño extraviado, etc.), pero, sobre todo, de observar al público y de interactuar con éste a través de la palabra y el gesto. Un buen locutor conocía a los asistentes frecuentes, los mencionaba desde arriba del escenario, interactuaba con ellos, hacía bromas sobre las canciones y sobre los músicos (muchas de éstas previamente ensayadas, otras improvisadas). Es decir, era parte del entretenimiento que brindaba el cuarteto.

Tan importante era esa figura que en algunos discos del cuarteto tradicional aparece la voz del locutor haciendo la presentación del disco como si se tratase del baile.

"Aquí, presentando el show de Carlitos Jiménez, Coquito Ramaló y el Cuarteto de Oro, en este octavo Long Play con doce éxitos… que matan… como este". Así inicia *La Gaita del Fantasma* (Cuarteto de Oro, 1976); en una intervención que tenía una función humorística, claramente, pero también indicial con la instancia del baile.

1.5. ¿Quién habla en el cuarteto tradicional?

Indagar las producciones musicales como discursos implica

considerar su carácter dialógico. Se trata, en definitiva, de algo que se produce para alguien. De modo que, tan importante como entender las características del enunciado, es entender al *enunciador* y al *enunciatario* que lo habitan. Es decir, su *dispositivo de enunciación* (Verón, 2004, p. 173). Pero esto demanda algunas explicaciones acerca de esta categoría analítica.

1.5.1. El dispositivo de enunciación como categoría intermedia

Como dije en la introducción, la mirada discursiva sobre las músicas populares nos permite integrar el análisis de los diversos componentes de la canción bajo un paraguas de categorías analíticas intermedias. Una de esas categorías es la de dispositivo de enunciación. Podemos decir que *enunciado* equivale a *discurso* y a *signo*, como lo entiende el pragmatismo peirceano. Un enunciado es lo efectivamente dicho (lo cantado o lo tocado en el baile, lo grabado en el disco), mientras que el *dispositivo* de la enunciación sería la construcción, *implícita*, de una imagen de quien habla (enunciador), la de aquel a quien se dirige el discurso (enunciatario), así como el tipo de relación propuesta entre ambos.

Debe quedar claro que, mientras el enunciado tiene un referente empírico directo, el dispositivo de la enunciación es una hipótesis analítica. Por eso decimos que se trata de una categoría intermedia entre los descriptores empíricos y las hipótesis más abstractas acerca de, por ejemplo, las razones por las que ciertos elementos se vuelven recurrentes en un paradigma discursivo del cuarteto.

Estas categorías parten del supuesto de que cuando hablamos (o cantamos, o hacemos música), estamos construyendo una imagen de nosotros mismos que, creemos, nos favorece en la relación con otro, a quien buscamos influir de alguna manera (Charaudeau, 2004). En el caso del cuarteto cordobés, asumimos el principio de que sus productores, cuando tomaron decisiones musicales, líricas o sobre la puesta

en escena, lo hicieron buscando construir una imagen de sí que fuera del agrado del público al que se dirigían, y que fuera adecuada al género musical. Y, en esas opciones, también, fueron configurando, de manera no necesariamente consciente, al que sería su público ideal, de acuerdo a las competencias y saberes que debería tener ese público para poder comprender y disfrutar plenamente de esa música.

Enunciador y enunciatario son sujetos *discursivos* que no pueden confundirse con los sujetos reales. Los (re)construimos, por inferencia, a través del análisis de lo enunciado. El enunciador es el "resultado de una serie de operaciones de selección, jerarquización, enmascaramiento, que el agente social realiza durante el proceso de producción, de modo que no puede ser visto más que como un ente de ficción, simulacro de sí que construye el sujeto extratextual" (Costa y Mozejko, 2002, p. 18).

> La noción de enunciador, si bien proviene de las teorías de la enunciación, encuentra conceptos análogos en otras disciplinas, como el de autor modelo de la semiótica de Eco (1987), el de máscaras en la sociología de Goffman (1997) o el de Musical Personae de Auslander (2006). Todos estos conceptos lo que buscan es dar cuenta de la existencia de un hecho social, que existe en la realidad, pero que es esencialmente simbólico: la imagen que construimos sobre nosotros mismos a partir de nuestros actos y dichos, y que es ontológicamente diferente del sujeto "real". (Díaz y Montes, 2023).

Con sus selecciones musicales, sus formas de presentación, etc. los distintos cuarteteros construyen una imagen de sí mismos acorde a lo que ellos juzgan que es valioso en ese campo. De modo que los distintos enunciadores están, también, condicionados y posibilitados por los paradigmas discursivos. Y con la elección de ciertas sonoridades, ciertos tópicos, de un

lenguaje particular, de una forma específica de relacionarse con el público, se construye lo que aquí llamamos un enunciatario, que no es otra cosa que su público ideal.

La razón por la que hablamos de enunciador y enunciatario, y no de autor y público, es porque de esa manera se establece, claramente, que no se trata de sujetos reales sino de construcciones simbólicas postuladas, hipotéticamente, por el analista, a partir del análisis de los enunciados.

Por otra parte, es importante aclarar que el enunciador tampoco es el equivalente directo del *yo lírico*. La voz lírica, el yo de la letra de la canción, puede coincidir, o no, con el enunciador[27].

El análisis del dispositivo de enunciación nos permite comprender, entre otras cosas, por qué ciertas músicas populares consiguen interpelar a cierto tipo de personas. Considero necesario insistir con esto: el sentido no es algo ni meramente subjetivo, ni es independiente del enunciado. El enunciado ofrece ciertos sentidos como normales y preferibles para una comunidad interpretativa. Y es esa comunidad interpretativa, que podemos identificar más ampliamente con el concepto de cultura, la que, intersubjetivamente, traza el horizonte de significados posibles para esos signos. Si asumimos la premisa, sociosemiótica, de que ningún agente social es plenamente libre de decir, o cantar, cualquier cosa; que sus prácticas discursivas se dan siempre en el marco de constricciones que son tanto materiales como simbólicas; no podemos aceptar que el sujeto que interpreta los signos goce de libertad absoluta de interpretación. Los límites de la interpretación (a decir de Eco, 1992) son intersubjetivos y el enunciado es producto de esas normas de producción e interpretación de los signos. De modo que las músicas contienen, por decirlo de alguna manera, sus instrucciones de uso. Aquello que DeNora (2004), siguiendo a Gibbson, llamaba *affordances*.

Al igual que la noción de paradigma discursivo, el dispositivo de enunciación, como categoría intermedia, permite organizar la descripción de los aspectos musicales, líricos e, incluso performáticos, en función de un mismo horizonte de interrogantes, observando cómo esas materialidades se articulan[28]. Y abren paso a la generación de hipótesis más elaboradas, de segundo orden, orientadas a comprender las razones por las que se fueron imponiendo esas axiologías que le dieron forma al cuarteto cordobés.

1.5.2. Simpático, *encarador*, ingenioso y alegre

Lo primero que podemos observar con relación al enunciador del cuarteto tradicional es algo tan evidente como naturalizado. El enunciador del cuarteto tradicional es *varón yheterosexual*[29], y traspasa de manera directa las características del yo lírico.

En segundo lugar, es un varón divertido, que no va por la vida haciendo públicas sus desdichas en busca de contención o lástima. Los vocalistas, especialmente, proyectaban una imagen de *varón simpático*, capaz de proponerse a sí mismos como objeto de la gastada. Es decir, su virilidad no dependía de ser tomado en serio, sino que era valioso mostrarse con "humor" siendo capaz de reír, y hacer reír, incluso de sí mismo.

Se trata de un *varón alegre*, raramente afectado por emociones disfóricas. Si sufre, no lo publica, a menos que pueda hacer de eso una broma. El varón simpático y alegre del cuarteto tradicional hacía divertir con su música, sus historias y su ingenio. Es interesante notar que, mientras en otros campos de producción cultural los sentimientos disfóricos gozaban de mejor valoración (el sufrimiento se considera profundo y la alegría efímera y pasatista), en el campo del cuarteto tradicional ocurre lo contrario.

El *carácter pícaro e ingenioso* del enunciador cuartetero es clave. Lo exhiben los vocalistas y los locutores, y hasta los instrumentistas en sus intervenciones. Pero no se trata

simplemente de hacer reír, pues para eso bastaría con que fueran torpes o graciosos, como el payaso. El ingenio, en cambio, es una expresión de inteligencia y creatividad, y está en las antípodas de la payasada.

A diferencia de otros campos de producción musical de la misma época, el enunciador cuartetero no pretende ser reconocido como alguien varios escalones por encima del público. Es un *trabajador de la música* antes que un iluminado del arte. Tampoco pretende ser abanderado de la patria, mesías político o grandilocuente poeta. Es un animador, un cantor, casi uno más de la barra. La distancia con el enunciatario masculino, si bien existe por el simple hecho de tener la palabra y ser escuchado, es mínima. Las características de la fiesta cuartetera y de la presentación de los productores también lo refuerzan: ocupaban un pequeño espacio del salón, interactuaban constantemente con el público (especialmente el locutor), vestían como su público, participaban de la fiesta en los intervalos, compartían el espacio, bebían y comían lo mismo. Y se relacionaban con ese público debajo del escenario. También en las canciones se puede observar esto: La elección del sociolecto de los sectores populares y sus metáforas comunes crea una atmósfera de comunión antes que de distinción.

Aquí se esboza ya una cuarta característica, enlazando enunciador y enunciatario varón en un vínculo de *complicidad*. La interpelación al enunciatario que se realiza a través de la segunda persona rara vez tiene carácter pedagógico. En cambio, le habla al varón para animarlo, para alentarlo a que haga cosas: a que se divierta, a que baile, a que apriete a la compañera, a que transgreda alguna norma de decoro. Se parece mucho al vínculo entre amigos donde se animan entre ellos a ser todo lo agresivos que la masculinidad hegemónica demanda.

Y esto se vincula con la quinta característica. Es un varón

encarador, haciendo del acoso una forma de violencia legítima sobre las mujeres. Las canciones en las que el enunciador expresa su deseo por el cuerpo de la mujer están en segunda persona. El yo lírico le habla a ella, le expresa sus intenciones sin mediar su aceptación o reciprocidad en el deseo (al menos pocas veces se tematiza eso). Pero sería un error pensar que aquí el enunciatario es la mujer. Como en el acoso callejero, se trata de una exhibición de virilidad antes que de una propuesta verdadera hacia una mujer. Le hablan a ella para que escuchen los otros. Esto se complementa con la tematización recurrente del matrimonio como desventura y de las arengas a las transgresiones masculinas a la monogamia. El enunciador masculino expresa disconformidad con la esposa o la novia porque ésta no quiere que él salga "de farra", desconfía sobre su fidelidad, le reclama desatenciones o faltas de reconocimiento a su trabajo hogareño, etc. y el enunciador la ridiculiza por eso. También en esto el enunciatario es el varón con quien se establece una complicidad, pero en este caso el varón casado o en pareja monogámica. Es consistente con las características de la fiesta cuartetera, una fiesta donde asistían familias enteras. A los bailes de cuarteto tradicional iba toda la familia. Y también en esto hay una cuota de violencia de género socialmente legitimada[30].

Finalmente, se trata de un varón algo *transgresor*, algo "moquero" dirían en el lunfardo cordobés[31]. Cierta cuota de desobediencia a las normas de decoro y a la moral cristiana que es bien vista en el varón (especialmente por otros varones) y forma parte de las características del enunciador típico del paradigma tradicional. El uso coloquial del lenguaje, el sociolecto, las metáforas comunes, la selección de tópicos en consonancia con el *habitus* de clase de los sectores populares de Córdoba, y su particular gusto por el humor, la gastada y el doble sentido erótico, etc. también configuran un enunciatario delimitado geográfica y socialmente (en términos de clase

social). Es así porque la correcta interpretación y capacidad de fruición requiere competencias (saberes y disposiciones) al alcance, especialmente, de los cordobeses de los sectores populares.

En algunas canciones, minoritarias en el corpus, se interpela a abuelos/as (por las temáticas y por los ritmos, como pasodobles, tangos y alguna que otra zamba) e incluso a los niños (con canciones infantiles cuartetizadas); configurando, así, a un enunciatario familiar. Pero, mayoritariamente, su principal enunciatario son otros varones heterosexuales en un rango amplio de edades, solteros o casados por igual. Se los interpela desde la descripción de su mundo en la esfera pública (por ejemplo, en sus actividades laborales[32]), y cuando de sucesos de la esfera privada se trata (como la sexualidad, los vínculos de pareja, el amor o los sentimientos en general), se los aborda desde la mirada masculina.

La que se plasma es su visión del mundo y de las mujeres, interpelando desde una fuerte complicidad de género.

1.6. Comprender al cuarteto tradicional

Como dije al inicio, un género no es una creación individual. Si queremos *comprender* la emergencia de este paradigma discursivo, con las características que se describieron aquí, debemos recuperar las condiciones sociales que lo hicieron posible. Hablamos de *condiciones de posibilidad* en un afán por abandonar los determinismos y reconocer la capacidad de agencia. Las condiciones históricas, sociales y políticas no alcanzan, por sí mismas, para explicar los fenómenos discursivos porque los agentes sociales inciden, con sus prácticas, con sus opciones -condicionadas-, en la realidad (Costa y Mozejko, 2007). Las músicas se hacen, y se transforman, a partir de apuestas discursivas. Por eso, en este trabajo se parte del supuesto de que esas opciones de los agentes (por ejemplo, de determinados patrones rítmicos,

armónicos, líricos, etc.) son comprensibles contemplando el lugar que ocupaban en un campo particular, las condiciones sociales en las que se encontraban, así como las competencias y recursos que disponían (Díaz, 2013).

Desarrollaré, entonces, muy sintéticamente, algunas de las condiciones (económicas, históricas, culturales, etc.) que lo hicieron posible, pero intentaré recuperar, también, el rol de estos agentes sociales y el impacto de sus decisiones estratégicas, en la consolidación del paradigma tradicional.

1.6.1. La conformación de un campo de música urbana

Como mencioné al inicio, los cuartetos, originalmente, surgen del achicamiento de la orquesta característica. El objetivo de este achicamiento era reducir costos y facilitar su traslado por el interior provincial, donde brindaban sus servicios para amenizar fiestas populares (patronales, de conscriptos, etc.). Esto hizo que incorporaran ritmos bailables del gusto de los pobladores de esas colonias de inmigrantes, como pasodobles, tarantelas, valses, polcas y foxtrots.

Este origen en la orquesta característica nos permite comprender algunos aspectos sonoros: su tímbrica característica marcada por el protagonismo melódico del violín y del acordeón, la línea rítmica a cargo del contrabajo y del piano -en lugar de instrumentos de percusión-, así como el origen de esa particular forma de marcación rítmica que incorpora el pie binario de los pasodobles y la pandereta de las tarantelas. También, y todavía más importante, su función atada al baile social. Esto definía el lugar de la música como medio para otro fin (música para entretener y bailar) y no como fin en sí mismo (el arte por el arte), y va a tono con la autorrepresentación de los productores como trabajadores de la música antes que como artistas.

Pero, entre 1943 y 1965 se produjeron, además, importantes cambios económicos, demográficos, urbanísticos, políticos y culturales que sentaron las condiciones para que la

emergencia del paradigma tradicional fuera posible.

Entre los cambios económicos que conviene tener en cuenta está el desarrollo del Estado de Bienestar que el peronismo promovió, y que los sucesivos gobiernos dictatoriales y radicales continuaron, ya sea por compromiso desarrollista o por incapacidad para desarticularlo. El desarrollo industrial en Córdoba vino de la mano, principalmente, de la industria metal mecánica, y modificó tanto la fisonomía de la ciudad como la composición de su población. Crecieron los barrios obreros en los márgenes y crecieron las migraciones internas, atrayendo trabajadores desde el campo hacia la periferia de la ciudad. Y en esa periferia confluyeron trabajadores desde diferentes lugares, muchos de ellos trayendo consigo el gusto por estas sonoridades, el cual se fue hibridando con su nueva experiencia urbana.

La conformación de estos barrios habitados por obreros bien remunerados, con sábado inglés y domingo de descanso, que disponían de tiempo y recursos para recreación, fue clave en la consolidación de la fiesta cuartetera como ritualidad semanal de las familias obreras de Córdoba (Blázquez, 2009). Gracias a estas condiciones, la fiesta cuartetera dejó de ser un evento que se daba en algunas situaciones excepcionales (fiestas de conscriptos, patronales, de quince años, etc.), para convertirse en una cita regular de cada semana. Esos barrios proporcionaron, además, un público más numeroso y también más estable con el que los cuartetos comenzaron a construir fidelidades. Y esos públicos comenzaron a desarrollar un hábito de escucha regular de esa música, afianzando el gusto.

En ese encuentro entre productores de música -los cuartetos- y público -familias obreras producto de Estado de Bienestar y de las migraciones internas- en un espacio social específico -los bailes de los clubes barriales-, es donde nació el cuarteto como género de música popular. No fue antes, ni fue

en las colonias, ni nació de la mano de Leonor Marzano, aunque fuera su mano, indiscutiblemente, la creadora del tunga-tunga. Y fue entonces, cuando se dieron esas condiciones, que se produjo un cambio sustantivo en el modo de trabajar de los cuartetos. Originariamente eran ellos quienes se trasladaban hasta los lugares donde eran contratados para musicalizar alguna festividad. Es decir, trabajaban a cambio de un caché, y adaptaban el repertorio a las necesidades del contratante. Pero, una vez instalados en la ciudad, comenzaron a participar directamente de la venta de entradas, gestionando la organización de los "bailes" y quedándose, así, con mayores ganancias. Gustavo Blázquez ubica esta modificación, también, en algún momento promediando la década de 1960. La forma clásica de contratación continuó existiendo, pero comenzó a desarrollarse otra lógica de producción que hizo más rentable a los cuartetos.

> En este escenario donde la rentabilidad económica del conjunto crecía gracias a las nuevas formas de contratación, al aumento del número de presentaciones, al mayor volumen de bailarines y a las regalías proporcionadas por las grabaciones discográficas que se reproducían como parte del crecimiento de la industria fonográfica, comenzaron a aparecer otros conjuntos (…) (Blázquez, 2009, p. 46).

Esta mudanza, esta progresiva migración hacia los barrios periféricos de la ciudad, también acercó a los cuarteros entre sí, que podían espiarse mutuamente, acordar formas de trabajo, sondear lo que gustaba a sus públicos, etc. Los públicos, al mismo tiempo, podían trasladarse a diferentes bailes dentro de la ciudad y premiar, así, a aquellas agrupaciones que tocaban lo que les gustaba. Porque si algo caracteriza al campo del cuarteto cordobés es que no tiene instituciones consagratorias especiales (como revistas especializadas o certámenes, como sí

tiene el folklore, por ejemplo), sino que su éxito se mide en términos de ventas.

Estas condiciones hicieron posible que, en la segunda mitad de la década de 1960, el cuarteto cordobés existiera como un campo de producción de bienes simbólicos perteneciente al campo de la *gran producción* (Bourdieu, 2011, pp. 85-151). Un espacio social de producción de bienes que tenía ya una autonomía relativa, sus propias instituciones consagratorias y lógicas de producción. Una lógica que hace de las ventas su mayor indicador de éxito, que se articula alrededor de cierto interés (la venta de los bailes, principalmente, y de discos en segundo lugar) y donde los agentes que lo habitan ocupan diferentes *lugares* (Costa y Mozejko, 2002) en función de los diferentes recursos o propiedades que han ido acumulando a lo largo de sus trayectorias. En este sentido, el Cuarteto Leo ostentaba una trayectoria que le permitía, por ejemplo, "apadrinar" a otros grupos, reafirmándose así como modelo a imitar. A esto, las condiciones tecnológicas agregan su parte: los avances en las técnicas de producción fonográfica y reproducción (los LP y los tocadiscos), su progresiva inserción en la vida de las familias y el papel preponderante de las radios locales en la vida de las familias obreras (LV3 y LV2, especialmente, que transmitían desde la ciudad de Córdoba), contribuyendo a la difusión de la música que se producía en la ciudad y de los bailes de cuarteto. Y la inexistencia de amplificadores de sonido con potencia suficiente obligaba a montar una orquesta en cada club. Esto atrajo a más músicos populares, multiplicando la producción y las oportunidades de trabajo. Pero obligaba, también, a ofrecer novedades de manera constante. Si el público ya no asistía al baile solamente en fiestas excepcionales, sino que empezaba a asistir más regularmente, para sostener la fidelidad del público los cuartetos debían producir novedades con mayor velocidad. De allí que editaran, de ser posible, dos discos al año, en julio y

diciembre, coincidiendo con el cobro del medio aguinaldo[33]. En ese marco, se comprende que las canciones no fueran concebidas como importantes obras de arte (perdurables, trascendentes, originales o valiosas por su complejidad musical), sino como piezas de entretenimiento efímeras, rápidamente remplazadas por las nuevas. También esto explica la frecuente aparición, en las letras de las canciones, de temáticas ligadas a noticias de actualidad. La tan achacada simplicidad musical que fue vista como un defecto por sus detractores no lo era en la lógica propia del campo.

También esa modernidad urbana acercó otras influencias musicales y le permitió continuar mutando, desprenderse de algunos rasgos estilísticos de sus fuentes musicales primeras, modernizarse, incorporar el güiro y suprimir esas largas introducciones.

1.6.2. “Esta es Córdoba, señores! Esta es Córdoba y su fiesta!”[34]

Como dije anteriormente, el campo del cuarteto cordobés es un campo de producción de bienes simbólicos en el que la tensión entre la lógica mercantil y las lógicas del arte está claramente inclinada hacia el lado de la primera. Esto hace que la respuesta del público a la propuesta de los productores sea determinante para la continuidad o el cambio en esas estrategias discursivas. Lo que funciona se repite y lo que no funciona se modifica inmediatamente. En ese sentido, resulta fundamental intentar comprender por qué esta propuesta funcionó tan bien en la Córdoba de finales de los años 60 y los 70.

Las condiciones históricas antes mencionadas permitieron la conformación de un público más concentrado que el de las colonias lejanas, con gustos más homogéneos y con rasgos culturales propios. Y esto es un punto clave para comprender mucho de por qué el cuarteto tradicional es como es: el “humor cordobés” (Barei, 1993, pp. 75-79; Hepp, 1988, pp. 242-252),

esa estética del ingenio, el gusto por la "gastada", por su sociolecto, la alegría y la picardía un valor, eran característicos del *habitus* de la clase obrera de la ciudad de Córdoba. Prueba de esto es que estos mismos rasgos aparecen en variados productos de la cultura popular de Córdoba de aquellos años. Por ejemplo, la revista Hortensia, una revista de humor gráfico nacida en Córdoba en los años 70, que llegó a tener tiradas de cien mil ejemplares. Esa revista estaba habitada por personajes como Negrazón y Chaveta, que son una caricatura romantizada del cordobés típico de los sectores populares, y retrata de manera excepcional esta estética del ingenio que todo lo tiñe (temas y problemas, pero especialmente el lenguaje). Una revista en cuya primera editorial se describe ese rasgo como "La mayor virtud de los cordobeses, esa irrespetuosa afectividad; esas ganas de reírse de alguien y que se rían de él" (Cognigni -El Irresponsable-, 1971)[35]. Incluso el "Chango" Rodríguez, saliéndose completamente por fuera de lo que eran las normas discursivas del folklore (Díaz, 2009), grabó la chacarera "del cordobés" en la que recurre al humor para postular una identidad cordobesa (Argüello, 2023).

Lo mismo que ese modelo de enunciador varón heterosexual siempre deseante, encarador, alegre y simpático, un poco "caradura", levemente transgresor: podemos decir que es coherente con la *masculinidad hegemónica* (Connel y Messerschmidt, 2021), de los sectores populares de la Córdoba de aquellos años. En este sentido, es pertinente aclarar que la masculinidad hegemónica es un ideal regulatorio, que cumple una función jerarquizante de los hombres para con las mujeres y de los hombres entre sí, pero que está atravesado, a su vez, por otras formas de dominación (regional, racial y/o de clase), que le imprimen una densidad al concepto que es importante no perder de vista. Así, la masculinidad hegemónica no es entendida como un conjunto fijo de rasgos de eficacia global. En cada sociedad, en cada tiempo, en cada clase, se instalan

modelos de masculinidad que pueden ser operativos para regular las relaciones de poder en el interior de ese espacio, pero que pueden estar en una relación de subordinación con respecto a otras masculinidades pertenecientes a otros grupos sociales. En nuestro caso, la masculinidad hegemónica en los sectores populares de Córdoba no era la hegemónica ni a nivel nacional, ni a nivel local (por la cuestión racial y de clase) y eso es algo que se va a profundizar todavía más en décadas las posteriores. Si comparamos, por ejemplo, aquella masculinidad hegemónica que supo describir Kimmel (1997) para el caso norteamericano, como la imagen de hombres heterosexuales, poderosos, fuertes, capaces, autónomos, y emocionalmente controlados, generalmente blancos y de clase media; con el modelo de masculinidad que estamos viendo aquí, se harán notorias algunas distancias.

En el modelo de varón heterosexual del cuarteto tradicional se perfila un rasgo que me interesa mucho destacar: el pretendido control emocional es relativo. Es cierto que es un varón que no llora desgracias, que no se muestra afectado por emociones disfóricas. A las desventuras las enfrenta con humor y, a través de ese gesto, se muestra superándolas. Pero sí se permite el placer, la diversión y el deseo sexual como algo que lo caracteriza positivamente. También su contraparte, esa *feminidad enfatizada* (Connel y Messerschmidt, 2021), no es la madre de sacrificio ilimitado que habita el tango argentino (Moreau, 2000), ni la china recatada del folklore (N. Díaz, 2021), ni la inocente nena spinetteana (Villafañe, 2020). Es la "negrita linda" que baila, que mueve la cintura, que seduce con picardía: que transgrede levemente la norma de decoro femenino (aunque más no sea para placer masculino).

La incitación a la transgresión de algunas normas morales también es un rasgo diferente en relación con el modelo de masculinidad clásico. Y en todo esto es imposible no pensar en aquella "segunda vida" de la que hablaba Bajtín (2003) en

relación con los rasgos de la fiesta de la cultura popular. La fiesta como ese lugar donde las normas de la vida primera se invierten y se pone en valor lo infravalorado: lo efímero frente a lo durable, lo simple frente a lo complejo, la alegría y la diversión frente al sufrimiento ascético, el placer frente a las obligaciones[36].

Por último, quisiera observar algo acerca de la relación del cuarteto tradicional con la política. Durante muchos años se cuestionó la aparente falta de politicidad de la canción cuartetera. Habría que discutir, claro está, qué entendemos por política. Deberíamos revisar si lo dicho anteriormente sobre la exaltación de lo efímero, del goce por fuera del imperativo de productividad capitalista y la arenga a la transgresión de ciertas normas morales burguesas, no suponen un posicionamiento político (y yo considero que sí). Pero, más allá de esa discusión, es cierto que los tópicos del cuarteto tradicional omiten cualquier referencia al escenario político de altísima conflictividad de los años 60 y 70, que afectaba directamente la realidad de obreros cordobeses.

Mientras en el baile se escuchaba esto, estaban ocurriendo la proscripción del peronismo, el Cordobazo, la toma de La Calera por Montoneros, las tomas fabriles por parte de los sindicatos Sitrac y Sitram, el Vivorazo, el regreso de Perón, el Navarrazo, el Rodrigazo, El D-2, el Golpe, la desaparición forzada de personas (especialmente estudiantes y obreros)[37].

Algunos se preguntan cómo, o por qué, el cuarteto nada de esto refleja. ¿Por qué se impone, en este público altamente politizado, un paradigma discursivo que omite sistemáticamente cualquier referencia a los conflictos sociales que atraviesan a ese público? Para responder a esa pregunta es pertinente recordar que las músicas, como dicen Vila y Semán (2011, p. 54) “no interpelan al individuo como sujeto de una única sujeción”. Debemos abandonar la idea de que una música debe contener todo lo que interpela a los sujetos. No debemos

asumir que el obrero que escuchaba cuarteto no escuchaba otras músicas más *militantes* (Molinero, 2011) en su casa, por ejemplo. Lo que voy a enunciar a continuación ya lo dijo, con otras palabras, Barei (1993, p. 71) hace más de 30 años. Sin embargo, considero necesario reiterarlo, puesto que esa pregunta (que esconde un cuestionamiento) sobre la (falta de) politicidad del cuarteto, se sigue escuchando en la actualidad.

El cuarteto tradicional era una música ligada a un uso específico: la fiesta. Y ésta no necesitaba convertirse en un mitin político o en una unidad básica para ser obrera y popular. El cuarteto tradicional no necesitaba ser militante y su público no necesitaba otra música militante más. La pregunta interesante, en realidad, es ¿por qué creen los críticos que el cuarteto *debería* expresar *esa* conflictividad política? ¿De qué sistema de valoración deducen que tomar posición en relación con las disputas por el control de Estado, y sus políticas, es una función necesaria (o deseable) de la música popular? Ese sistema de valoración ¿pertenece a los sujetos que hacen y gozan del cuarteto? ¿O les estamos imponiendo, *violencia simbólica* mediante (Bourdieu, 1985), nuestros propios esquemas de valoración, de clase media ilustrada?

1.6.3. Algo más que una casualidad

En este marco social e histórico general, un grupo particular de agentes sociales confluyó en el polo de la producción con opciones que también fueron muy importantes para la consolidación de este paradigma discursivo. Agentes sociales que compartían un *habitus de clase* (Bourdieu, 1983) con el público: Augusto Marzano (Cuarteto Leo) era empleado en los talleres del Ferrocarril del Estado (Blázquez, 2009, pp. 40-43), Miguel Gelfo (Cuarteto Leo) era mecánico de Feigin Hnos.[38], y el padre de los niños Daniel y Dante Franco (Cuarteto Berna y Cuarteto Dany después) era mecánico de la Fábrica de Aviones, por ejemplo. También esto favoreció su autorrepresentación como trabajadores de la música entes que como artistas. Ellos

eran, efectivamente, 6 de 7 días a la semana, obreros. Durante los años 60 y 70, el discurso social enarbolaba la llamada "cultura del trabajo", que peronismo mediante, hacía del ser trabajador un motivo de orgullo (Svampa, 2010).

Pero cuando sostengo que estos agentes confluyeron, me refiero a mucho más que simplemente encontrarse. Estos agentes llevaron adelante una serie de acuerdos estratégicos, comerciales y creativos, que hicieron que el Cuarteto Leo, Carlitos Rolán, El Cuarteto Berna y el Cuarteto de Oro se convirtieran en los modelos a imitar por los otros cuartetos.

Carlitos Rolán (cuyo nombre real era Carlos López) y Aldo Kustin (compositor y acordeonista) eran amigos desde la adolescencia y juntos formaron un grupo con el que se presentaron a un concurso organizado por el Cuarteto Leo. Luego de ese bautismo, Rolán se integró como vocalista del Cuarteto Leo y sostuvo ese rol hasta 1971, cuando se lanza con su propio cuarteto. Pero antes de separarse del Cuarteto Leo, Rolán se casó con Martha Gelfo, hija del matrimonio dueño del Cuarteto Leo, sellando así, para siempre, un lazo familiar. Allí, en el Cuarteto Leo, también comenzó a trabajar como boletero su hermano (Néstor López), quien fundó, también en 1971, el Cuarteto de Oro (bajo el nombre artístico de Coquito Ramaló). Allí convocó al todavía adolescente Juan Carlos Jiménez Rufino como vocalista, que ya se destacaba en el juvenil Cuarteto Berna, y al que conocía de cerca porque era sobrino de su esposa. Fue Ramaló, precisamente, quien llevó a Jiménez a la audición para entrar al Cuarteto Berna, para llevárselo consigo al Cuarteto de Oro un par de años más tarde. El Cuarteto Berna, por su parte, estaba compuesto por Bernardo Bevilacqua, y sus primos Dante y Daniel Franco, y fue "apadrinado" por el Cuarteto Leo (Leonor, de hecho, solía darle lecciones de piano a Bernardo). De allí se desprendería, en 1971, el Cuarteto Dany, de los hermanos Franco.

Estos desprendimientos, que en otros contextos podrían ser

pensados como rupturas, en el campo del cuarteto fueron más bien una suerte de ampliación de filiales del modelo de negocio y del molde artístico. Estos lazos favorecieron la homogeneización estilística: venían de las mismas familias, traían las mismas escuchas desde sus hogares, compartían un lugar social similar, compartían gustos y formas de producir. Pero, además, favorecieron los acuerdos comerciales entre los grupos. Estos cuartetos iban rotando las presentaciones por los principales clubes y salones de manera tal de no tener que competir entre ellos. Incluso, sabían organizar festivales en conjunto, repartiéndose entre ellos los mejores lugares en la grilla, "bajando" a las agrupaciones que podían hacerles sombra. Compartían los contactos con empresas grabadoras, conocimiento acerca de formas de comercialización, sobre los programas radiales en los que era conveniente publicitar, etc. No es de extrañar, entonces, que se convirtieran en los cuartetos más importantes, puesto que sus acuerdos comerciales los ponían en ventaja frente a otros. Además, al no tener la necesidad de competir entre sí, tampoco había necesidad de generar estrategias diferenciadoras, o de disputar la definición de lo valioso en el campo.

Pero esta situación de no competencia iba mucho más lejos de lo imaginable. Si revisamos los registros de SADAIC nos encontramos con una situación muy particular, difícil de concebir en otros campos de producción musical. Por ejemplo, el acordeonista Aldo Kustin, que tenía su propio cuarteto, se convirtió en uno de los compositores más importantes del cuarteto tradicional, habiendo registrado más de 900 canciones, algunas en solitario, pero muchas registradas en coautoría. En esas coautorías aparecen nombres como, por ejemplo, su amigo Carlos López (Carlitos Rolán), pero también Carlos Jiménez Rufino y Néstor López (Cuarteto de Oro), y Leonor Marzano y Miguel Gelfo (Cuarteto Leo). Es decir, Kustin era compositor para al menos 3 de los 4 grandes. Kustin,

además, siguió componiendo para otros cuartetos menores como el cuarteto Don Chicho, donde supo tocar antes. Pero no solamente, también hay canciones registradas en coautoría entre los propios hermanos Carlos López (Carlitos Rolán) y Néstor López (Cuarteto de Oro), canciones registradas en coautoría entre el propio Bernardo Bevilacqua (Cuarteto Berna) con Eduardo Gelfo, con Miguel Gelfo y con Leonor Marzano (Cuarteto Leo), y también con Carlos López (Carlitos Rolán) [39]. Algo similar ocurre con Daniel Franco, también acordeonista. Franco formó parte del Cuarteto Berna pero se separó de éste y conformó el Cuarteto Dany en 1971, junto a su hermano. Franco siguió componiendo canciones tanto para el propio cuarteto como para su primo Bernardo Bevilacqua, para Rolán, para Ramaló y para el Cuarteto Leo. Y también, al igual que Kustin, para otros cuartetos menores como el Cuarteto Picante, donde compuso junto a Miguel Ángel Ceballos (violinista), y éste también componía para el Cuarteto Dany, para Rolán y para Las Lolitas, entre otros.

Estas co-autorías son los rastros de los acuerdos comerciales entre un puñado bastante pequeño de compositores, que vendían sus obras a todo el arco de cuartetos más importantes. El lector pensará que esto ya explica mucho de por qué se produce esta homogeneidad entre los cuartetos, pero hay todavía más: también compartían los músicos. Ocurre que grabar, en los 70, era una cuestión compleja puesto que se viajaba a Buenos Aires y grababan todos los músicos de manera simultánea en un solo día. El error de uno implicaba tener que recomenzar la grabación a todos. Por esa razón (y porque eran simples empleados, a destajo, del dueño de cada cuarteto) los músicos más experimentados vendían sus servicios como músicos de sesión a otros cuartetos, para ir a grabar. Así, por ejemplo, el “Turco” Isa, que era el violinista del Cuarteto Leo, supo grabar también para el Cuarteto Dany, para el Cuarteto de Oro y para Don Chicho, entre otros; y Alejandro “El Negro”

Baró fue pianista de Rolán, pero también grabó para Las Lolitas e, incluso, para el primer disco de Chébere. Así, podría continuar páginas enteras trazando los intercambios de músicos entre estos cuartetos.

Un puñado de compositores producían las canciones para todos, mientras otro puñado de músicos, más experimentados, se rotaba por los distintos cuartetos vendiendo sus servicios al mejor postor, para las grabaciones. Y, en algunos casos, podían llegar a actuar en presentaciones en vivo de varios cuartetos en la misma semana: el viernes con uno, el sábado con otro.

No resulta sorprendente, entonces, que sonaran parecidos, que abordaran los mismos tópicos y con similares recursos.

1.7. ¿Cuándo se volvió tradicional el cuarteto tradicional?

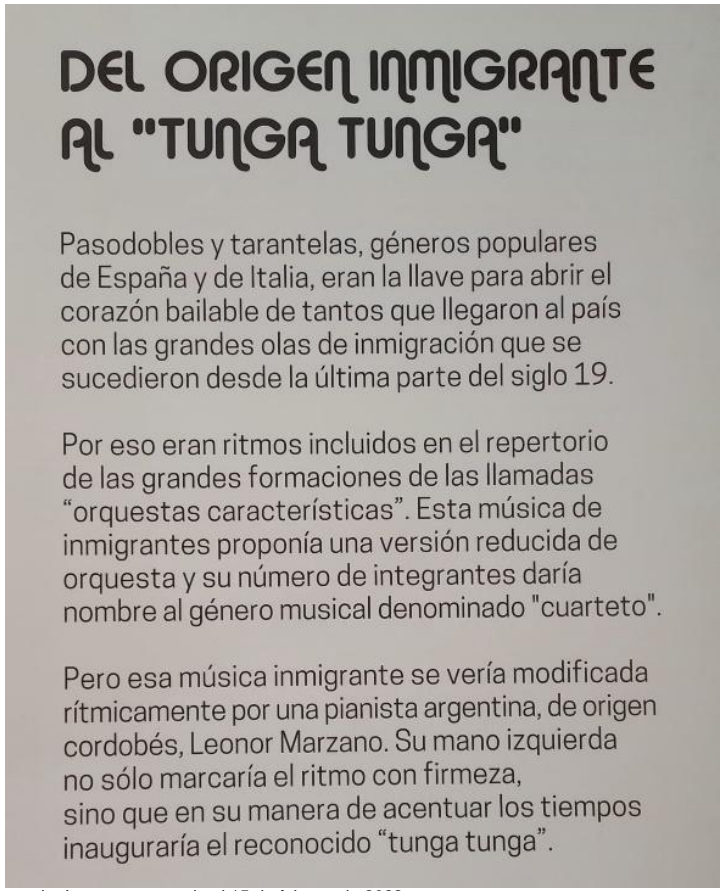
Por último, y como enlace con lo que sigue, voy a interponer una brevísima aclaración acerca de la denominación de "tradicional" del paradigma discursivo que he desarrollado en este capítulo.

En el momento en que ocurrían los hechos que aquí he mencionado, a nadie se le habría ocurrido denominar *tradicional* a esta música. La gente iba al baile de los cuartetos y, para ellos, "tradicional" era el folklore. La música de los cuartetos era una música moderna. El momento en el que se empieza a hablar de una "tradición" en el cuarteto es posterior, y responde a las luchas que comenzaron a darse dentro del campo cuartetero en los años 80. Raymond Williams (1980) nos dice que toda tradición es selectiva, es decir, que toda tradición es una *versión* del pasado que destaca, acentúa u obnubila, ciertos elementos de manera intencional, para hacerla funcional a los intereses presentes de ciertos sectores, con capacidad de imponer una interpretación de la historia. Una interpretación de la historia que les sea favorable [40]. Por eso, es importante considerar en qué momento comienza a

establecerse la idea de que lo que hacían estos cuartetos era la forma "tradicional" o "clásica", para comprender a qué luchas responde ese relato. Esto ocurre en los años 80, cuando Juan Carlos Jiménez Rufino, acompañado por los cuatro grandes, les cuestionaban a las bandas del *cuarteto blanqueado* su autenticidad y pertenencia al campo. Hasta bien entrados los años 90, productores y público estuvieron involucrados en fuertes debates sobre cuál era el "verdadero cuarteto". Era en el marco de esa disputa que se hacía operativo un relato que establecía que eso que hacían el Cuarteto de Oro o Carlitos Rolán era el cuarteto "tradicional" y, por lo tanto, más legítimo. Porque sólo así Carlos Jiménez podía postularse como una *evolución* de aquel cuarteto originario. Y, entre los elementos que este relato de la tradición ensombreció, como dije antes, estaba el diálogo entre el cuarteto y las músicas tropicales, tal y como estaban circulando en Argentina durante los años 60 y 70. Un diálogo, que no era asimilación, ni copia, ni deuda, eso está claro. El cuarteto cordobés se nutrió de muchas músicas, pero consolidó marcas propias que hoy nos permiten reconocer una identidad musical y lírica. La pregunta que debemos responder es por qué ese relato de la tradición reconocía la influencia de las tarantelas, pero no de la música tropical, cuando unos pocos años antes la habían reconocido sin problemas.

En la misma dirección, ese relato también enfatiza de manera algo exagerada el carácter puramente cordobés del cuarteto, omitiendo, generalmente, que tanto Augusto Marzano (fundador del Cuarteto Leo) como la propia Leonor Marzano (creadora del mítico tunga-tunga) y Aldo Kustin (sin dudas el compositor más influyente de la época), no eran cordobeses, sino santafesinos.

Imagen 5. El relato oficial en un póster ubicado en el hall central del Museo del Cuarteto (Córdoba)



Fuente propia. Imagen capturada el 15 de febrero de 2023.

Con esto no quiero poner en cuestión el carácter cordobés del cuarteto. Por el contrario, adhiero a la interpretación según la cual el cuarteto, tal y como lo entendemos aquí, no es el resultado de la creación individual de (la santafesina) Leonor Marzano, sino el resultado de un proceso social complejo que tuvo a la Ciudad de Córdoba como su epicentro y condición de posibilidad. Un proceso en el que participaron múltiples agentes sociales y que, desde allí, se estableció una forma prototípica de hacer canciones que se extendió por todo el interior provincial y a las provincias cercanas gracias, principalmente, a la existencia y alcance de las estratégicas LV2, LV3 y del Canal 12 (todos con sede en esta ciudad).

Claramente, el cuarteto tiene nacionalidad cordobesa. Pero lo que quiero destacar es que ese énfasis en el origen *puramente* cordobés de la música, aparentemente incontaminado de influencia tropical, fue funcional, en ese momento, a la disputa que se estaba desarrollando con las nuevas bandas del *paradigma blanqueado*.

Y sobre esto tratan los capítulos que siguen.

---

1. Las discusiones sobre qué son los géneros musicales y sus diferencias con los estilos musicales son extensas como para retomarlas todas aquí. Por esa razón tomo, directamente, la definición que resulta más operativa para identificar aquello de lo que quiero dar cuenta en este trabajo. Para un análisis del estado actual de esas discusiones sobre la noción de género musical puede consultarse el trabajo de Juliana Guerrero (2012).
2. Entre los que alcanzaron a grabar algunos discos podemos mencionar al cuarteto de Aldo Kustin, Don Bartolo y su cuarteto, Cuarteto Campeón, Cuarteto de Fuego, Cuarteto Royal, Cuarteto Dany, Cuarteto Popular, Cuarteto Picante, y Don Chicho y su cuarteto, Manolito Cánovas y el Cuarteto Sucundín, Cuarteto Bacará y el Cuarteto Alegría (estos dos últimos agregando percusión).
3. Lo cual no quiere decir que todos los músicos de una agrupación participaran por igual en la producción y en las ganancias. Desde el comienzo, los cuartetos funcionaron como empresas familiares donde se contrataba a la mayoría de los músicos, a cambio de un salario, y quien se reservaba las mayores ganancias y la toma de decisiones era el dueño del grupo (generalmente un músico). Una descripción muy detallada del funcionamiento de estas empresas en el campo del cuarteto se encuentra en la etnografía de Blázquez (2009). Se trata de una forma de contratación que no es nueva en la música. De hecho, es algo que traían de las orquestas características y que compartían con las orquestas típicas de la época, con excepciones bastante conocidas como la orquesta de Osvaldo Pugliese.
4. Waisman sitúa a los "clásicos" entre 1955 y 1970, y a los "tradicionalistas" a inicios de los años 90, tomando al cuarteto Leo entre los clásicos y a Jiménez en el segundo grupo. Florine hace idéntica distinción, denominándolos "originarios" a los primeros y "cuarteto-cuarteto" al segundo. Como pretendo mostrar en este apartado, las características de lo que tocaba el cuarteto Leo a principios de los años 60 tiene sustantivas diferencias con lo que hacía en los años 70, aunque los aspectos rítmico-armónicos se mantuvieran constantes. Por otra parte, en mi lectura, Carlos Jiménez, en su etapa de vocalista del cuarteto Berna y del Cuarteto de Oro (1968-1982), se inscribió en el paradigma tradicional, aunque con un estilo vocal y performático menos típico. Luego, en su etapa solista, fue él mismo el impulsor de los cambios que darán origen al paradigma cuarteto-cuarteto (tomando la denominación de Jane Florine), pero sobre esto volveré con detalle en el capítulo 3.
5. En el caso de Florine se basa principalmente en el trabajo de Wasiman y lo ilustra analizando "El Paragua" del cuarteto Leo (1970), y en el caso de Waisman no especifica cuál es el corpus que construyó, aunque por lo que describe (piezas con introducciones excesivamente largas), muy probablemente se haya centrado en alguna canción del Cuarteto Leo

(menciona en una nota al pie a “la pachancoya”, pero nada más). Si bien es cierto que esa y otras piezas del cuarteto tradicional tenían esas introducciones largas, también es cierto que hacia los años 70 muchas otras ya no las tenían. Y, también, que el Cuarteto de Oro y el Cuarteto Berna, por ejemplo, comenzaron a acortar esas introducciones ya a principios de los 70, mientras que el Cuarteto Leo y Carlitos Rolán fueron más moderados a la hora de introducir ese cambio. También, cuando describe las temáticas líricas, parece observar producciones muy anteriores, que nada tienen que ver con lo que se hacía en los años 70. ↲

6. Los cuartetos iban frecuentemente a tocar a los poblados del interior de Santa Fe, especialmente a los poblados de la zona oeste. Es importante aclararlo porque a veces se piensa que el cuarteto cordobés estuvo atomizado en Córdoba hasta los 2000, cuando Buenos Aires descubrió a Rodrigo (Pujol, 2012, p. 226). Los cuartetos, por lo menos desde los años 70 (que es desde donde encontramos registros y testimonios), realizaban habitualmente giras por el interior provincial y también por las provincias vecinas (Santa Fe, La Rioja, Tucumán, San Luis, Catamarca, etc.), y continúan haciéndolas hasta hoy. Es decir, han estado presentes en la experiencia festiva de una parte de los pobladores del interior del país (no solo de Córdoba) por lo menos 30 años antes de que Rodrigo hiciera pie en Buenos Aires, y los bonaerenses se enteraran de la existencia del cuarteto. Tan así es que Chébere, por ejemplo, hizo su debut en vivo en 1973, en La Rioja; y fue en su Catamarca natal donde el joven Walter Olmos desarrolló su devoción por La Mona Jiménez, varios años antes de conocer a Rodrigo. ↲
7. Cuarteto Leo (1963, 1965), y Carlitos Rolán y cuarteto don chicho (1964a, 1964b). ↲
8. Cuarteto Leo (1975), Cuarteto de Oro (1974b), Carlitos Rolán (1975), Cuarteto Berna (1974a). ↲
9. Para los no cordobeses, la metáfora de la isla señala la tendencia de Córdoba a votar a contramano de la mayoría de las provincias. Sin embargo, se trata de una idea que está instalada en el imaginario cordobés desde la gobernación de Amadeo Sabattini (1936-1940), cuando la Gobernación de Córdoba se jactaba de ser una *isla democrática* frente a un gobierno nacional autoritario y corrupto. Es una metáfora que tiene fuerte arraigo y va mucho más allá de las cuestiones electorales, puesto que supone una suerte de *autonomía política y cultural* en relación, principalmente, a Buenos Aires (Tcach, 2017), con la que hay una relación de subalternidad muy consciente. La metáfora de la isla agrada porque se funda en una porteñofobia muy arraigada. ↲
10. Por las ventajas que da el hecho de haber nacido hace más de 40 años, he tenido la posibilidad de ver bailar tango a “Los Pinta”, una pareja de baile que fuera famosa en Córdoba durante los años 70, a la que el maestro Jorge Arduh llegó a componerles una milonga. Y la impresión que teníamos quienes aprendimos a bailar tango con técnicas de maestros porteños, es que esos bailarines bailaban un tango muy “acuartetado”, precisamente por la predominancia del sistema paralelo, la escasa cantidad de figuras y los pasos cortos. ↲
11. La clasificación proviene de la semiótica Peirceana. Es indicial cuando hay una relación de continuidad entre el sonido y el objeto por el que está en su lugar. Es índice del gato el sonido del maullido, y es índice del río el ruido del agua corriendo entre las piedras. En cambio, decimos que hay una relación icónica cuando la relación entre el signo y su objeto se produce por similitud. Para un abordaje más específico del uso de estas categorías analíticas en la música, véase López Cano (2020). ↲
12. Carlos Jiménez (en el cuarteto Berna o en el Cuarteto de Oro) era menos típico porque tenía una vocalización más abierta, pero hacía ese mismo esfuerzo por pronunciar la lengua correcta y por lograr una clara dicción.

Para Waisman Jiménez pertenece a otro paradigma, porque él analizó canciones de los años 90. Pero Jiménez tuvo una carrera extensa a lo largo de la cual fue mutando. Según mi análisis, en sus primeros años se inscribió en el paradigma tradicional y, paulatinamente, fue transformándose y transformando al cuarteto. Las observaciones de Waisman sobre la vocalización de Jiménez no aplican a este período, motivo por el cual las retomaremos en el Capítulo 3.

13. Lo cual no quiere decir que carezca de trabajo creativo. La adaptación de otras músicas demanda arreglos que suponen una transformación y una producción que crea sentidos nuevos (Madoery, 2000), añadiendo, subrayando, expandiendo o silenciando elementos. En ese sentido, se puede agregar que "cada *performance* fonográfica construye y ejerce una retórica musical particular (…) la *performance*, es en sí misma una actividad artística capaz de crear significado por sus propios medios." (López Cano, 2020, p. 38).
14. En el cuarteto tradicional, en cambio, la cuestión de la autenticidad no se va a plantear sino hasta la irrupción de Chébere, y no va a depender de la autoría y/o la originalidad. Esto será retomado en los próximos capítulos.
15. En los años 70, el campo de la música popular en Córdoba estaba habitado, por ejemplo, por el Rock, el folklore (en su versión tradicional y también en la renovadora), la balada y el tango, ya en menor medida.
16. Tomo el concepto amplio que ofrecen Lakoff y Johnson (2012, p. 41) para quienes la esencia de la metáfora es entender un tipo de cosa en términos de otra, de modo tal que incluye lo que otros distinguen como sinécdoques y metonimias.
17. Recordemos que, en ese momento, el folklore se había dado la tarea de encarnar al ser nacional, la "canción con fundamento" se había vuelto imperativo para una buena parte de éste (Díaz, 2009), mientras el Rock Nacional se hacía cargo de la crítica a una sociedad violenta y autoritaria (Díaz, 2005). Incluso el tango tenía una mejor apreciación social porque, si bien retrataba mayoritariamente estados afectivos, y sabemos que la canción sentimental no es tan valorada, se trataba de sentimientos profundos, trascendentales y generalmente en clave disfórica, con una lírica muy influida por el modernismo literario. Es decir, se ajustaba mejor a los criterios de valoración de los sectores dominantes.
18. (Rolán, 1975).
19. Generalmente alguna zamba, pasodoble o tango que se incluyó en el disco para disfrute de los abuelos, o un vals para las fiestas de quince años.
20. Como bien señala Boria (1993), el grotesco es un rasgo de algunas letras amorosas de La Mona Jiménez pero éstas, según las distinciones que estoy tratando de establecer en este trabajo, corresponden a otro paradigma discursivo. Volveré sobre esto en el capítulo 3.
21. De Certeau utiliza los términos militares de *tácticas* y *estrategias*, para caracterizar lo que es propio de las acciones de los dominados y de los dominantes, respectivamente. Las estrategias serían acciones calculadas, desde posiciones de poder, mientras que las tácticas son respuestas desde un lugar de no poder. Las tácticas, dice De Certeau, son acciones que deben jugar con las reglas que imponen los otros, no son acciones poderosas, planificadas, pero sí son *astutas;* van buscando las fallas que abren las coyunturas en el poder vigilante. No son acciones que busquen generar transformaciones profundas, sino que se aprovechan de las ocasiones para generar una resistencia o un desvío.
22. Desde la perspectiva semiótica adoptada en este trabajo, se considera que las emociones también forman parte del significado de los signos y, en algunos casos, una parte fundamental (Montes, 2016a; Díaz y Montes, 2020).
23. "Piturro, siempre detrás de un churro" era una historieta de humor del

cordobés Julio Olivera. Su creador lo describe así: “Piturro es un vivo, medio vago, pícaro con las minas”. https://bit.ly/4doxLVr

24. Las canciones que hablan de los “turcos” refieren a inmigrantes y descendientes de inmigrantes, principalmente, armenios (paradójicamente, porque vinieron a raíz del genocidio armenio perpetrado por el gobierno turco). En Córdoba reside la segunda comunidad armenia más grande del país y muchos se hicieron conocidos, en la ciudad, por administrar gran parte de los comercios de venta de telas y tejidos. La mayoría se asentó en Barrio Pueyrredón donde, no casualmente, tiene sede uno de los salones más importantes del cuarteto, El Súper Deportivo Central Córdoba, y a pocas cuadras de la Asociación Deportiva Atenas, otro club que albergó al cuarteto desde la década de los 70. Es notoria la presencia de personajes “turcos” en las letras de las canciones de Rolán.
25. (Rolán, 1976a).
26. Algunos registros televisivos quedaron gracias a fotografías y a la emisión del programa “Fiesta de Cuartetos” durante 1974. Si bien la lógica de la TV modifica el espectáculo (no es lo mismo que el baile), es posible observar aspectos tales como las vestimentas, el lugar secundario de la banda, la ausencia de efectos visuales o luces, etc. Algunos de estos registros se encuentran disponibles online: https://www.youtube.com/watch?v=a9UGcNY6KOs, https://www.youtube.com/watch?v=oVBGtjw-ux0&t=89s
27. Más adelante veremos, para el caso del cuarteto-cuarteto, canciones en las que el yo lírico y el enunciador aparecen claramente diferenciados.
28. Un desarrollo más extenso de la aplicación de estas nociones al análisis de las músicas populares, se puede consultar en la introducción que escribimos junto a Claudio Díaz para el Dossier “La afectividad en la música popular: Dispositivos de enunciación, emociones e interpelación” de la Revista del Instituto Superior de Música (Díaz y Montes, 2023).
29. En los años setenta tuvieron gran éxito algunos grupos conformados por mujeres como vocalistas (los varones seguían ocupando lugares de dueños y músicos). Las Chichis, Las Peponas y Las Lolitas, tuvieron su momento de esplendor, pero no tardaron en desaparecer. Y Leonor Marzano, aunque le diera nombre al cuarteto Leo, siempre apareció subordinada a su padre, primero, y a su esposo (Gelfo) después. Leonor limitaba su enunciación al piano y, para los años 70, solo a las grabaciones, porque ya no participaba de los bailes. El androcentrismo del campo de producción cuartetero es algo de lo que ha dado cuenta Blázquez (2014, p. 162) en su etnografía. Podemos agregar, en cuanto a la heteronormatividad del enunciador masculino, que muchísimos años después, y a raíz del relato autobiográfico de Jiménez (Cuadrado, 2010), se especuló con que el joven Bernardo Bevilacqua (Cuarteto Berna) habría sido homosexual. Pero, como dije anteriormente, el enunciador no es el sujeto real, sino su máscara, y si Bernardo no pudo hacer explícita su homosexualidad en ese momento, eso prueba que el enunciador no podía no ser heterosexual.
30. Esta fórmula (el marido que expone ante otros cuán molesta es su esposa, para la risa de los demás) no es exclusiva del cuarteto. Estaba muy desarrollada en historietas de humor y en comedias televisivas. Y no forma parte de la lógica de la gastada porque las mujeres no tenían habilitada la posibilidad de burlarse de marido de la misma manera.
31. Ser “moquero” es ser muy propenso a “echar moco”, esto es, a cometer errores, pero también transgresiones a las normas.
32. Los oficios y profesiones que mencionan eran casi exclusivamente masculinas en los años 70 -taximetristas, colectiveros, carteros, doctores, etc.
33. La misma estrategia comercial que utilizaban las bandas de cumbia en

otras provincias, para continuar con las coincidencias significativas.

34. “Fiesta cordobesa”, Rolán, 1976a.
35. Y, a propósito de la porteñofobia que mencionaba páginas atrás, en ese mismo número de la revista Hortensia hay algunos chistes que la ilustran bien.
36. Debo reconocer que mi relación con la obra de Bajtín, en este punto, es tensa. Por una parte, considero inadecuado extrapolar los rasgos descritos por él (para caracterizar a la cultura popular del medioevo), a otras culturas populares modernas. Eso equivaldría a asumir que existe un conjunto de rasgos fijos que nos permitirían identificar algo así como lo esencialmente popular, en cualquier tiempo y lugar. Nada más lejano de la perspectiva adoptada en este trabajo. Sin embargo, debo reconocer que algunos de esos rasgos que él supo describir tan bien, para explicar la obra de Rabelais y la cultura popular medieval, suelen reaparecer en la cultura de los grupos subalternos modernos. Y, en particular, en la cultura popular de Córdoba (Barei y Boria, 1997). Sin embargo, no considero que sean esenciales, ni necesarios, ni suficientes. Son, apenas, rasgos que, por su carácter de resistencia a las normas, no es extraño que aparezcan como respuesta de los grupos subalternos a la presión que esas normas ejercen sobre sus vidas.
37. La *toma de la Calera* es como se conoce al copamiento, por parte de la agrupación guerrillera Montoneros, de la localidad de La Calera, ubicada a 18 km de la ciudad capital, que terminó con la detención de varios de sus integrantes. Sitrac y Sitram eran los sindicatos que organizaban a los obreros de dos filiales de FIAT en Córdoba (ConCord y MaterFer). A partir de 1970 la conducción de esos dos sindicatos la ganó la Corriente Sindical Clasista, y fueron protagonistas de varias tomas de fábrica, que duraron varios días, y que incluyeron la toma de empleados jerárquicos como rehenes (Schmucler, Malecki y Gordillo, 2014; Gordillo, 2003). *El Viborazo* (1971) fue un levantamiento obrero, al estilo del Cordobazo, pero más combativo, derivado de una huelga general convocada por la CGT el 15 de marzo de 1971, en la ciudad de Córdoba. El nombre es una respuesta insurrecta al entonces interventor de la Provincia, el militar José Camilo Uriburu, que había declarado con soberbia, apenas puesto en el cargo, que iba a cortar a la “serpiente venenosa” que anidaba en Córdoba, haciendo referencia al movimiento obrero-estudiantil. En respuesta a estas declaraciones, los cordobeses de los sectores populares, pero también una parte de la prensa, comenzaron a burlarse del nuevo interventor hablando del *Vivorazo* (víboras es como se les dice en Córdoba a las serpientes, ningún cordobés las llama “serpientes” y de allí que Uriburu quedara como objeto de burla desde inicio de su intervención). La huelga general del 15 de marzo de 1971, convocada por cuestiones salariales y por la liberación de presos políticos, derivó en una pueblada que abarcó 600 manzanas, dejó destrozos edilicios, saqueos, represión, centenares de obreros detenidos, decenas de heridos, un muerto y un interventor renunciado. A diferencia del Cordobazo, el *Vivorazo* tuvo mayor presencia obrera que estudiantil, y estuvo acompañada por organizaciones armadas. Como consecuencia del Vivorazo, el nuevo gobierno nacional militarizó la ciudad de Córdoba (Gordillo, 2003). *El Navarrazo* (1974) es como se conoce al golpe de Estado perpetrado por la Policía de la Provincia de Córdoba, al entonces gobernador, Ricardo Obregón Cano y a su vicegobernador, Atilio López. Obregón Cano y López representaban el ala de izquierda del peronismo, y Obregón Cano se perfilaba como un candidato a suceder a Perón tras su inminente muerte. Su derrocamiento, avalado por el peronismo nacional que nunca los restituyó en el cargo, significó una derrota para los sectores más combativos del peronismo, ligados a la resistencia peronista y al movimiento obrero; y es el antecedente inmediato de lo que vendría

después con el Golpe de 1976. *El Rodrigazo* (1975) es como se conoce al plan de ajuste sobre los trabajadores, que llevó adelante el ministro de Economía de la Nación, Celestino Rodrigo, durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón. Consistió en un plan de *shock* que incluyó aumento de tarifas de servicios esenciales, de transporte y combustibles; devaluación de la moneda y topes a las negociaciones colectivas de salarios. Esto trajo como consecuencia el crecimiento de la inflación y un deterioro abrupto en el poder adquisitivo de los trabajadores, y una fuerte movilización popular para resistirla. Como resultado de esas huelgas que paralizaron al país, el plan de ajuste fue abandonado (momentáneamente) y el hombre fuerte del gobierno -López Rega- tuvo que renunciar e irse del país (Svampa, 2010). El D-2 es como se conoce al Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba, una división especial creada en los años 70, dedicada a la persecución y al espionaje político, que luego fue un engranaje central en la instauración de terrorismo de Estado en la provincia, bajo la órbita del III Cuerpo del Ejército, comandado por Luciano Benjamín Menéndez. "A diferencia de otros Centros Clandestinos de Detención ubicados en zonas distantes, el D-2 funcionaba a la vista de todos, en pleno centro de la ciudad. Se constituyó como el nexo central entre militares y policías, para ejecutar persecución, secuestros, tortura y distribución estratégica de prisioneros a otras dependencias tanto policiales como militares" (Comisión Provincial de la Memoria de Córdoba, 11 de febrero de 2023, https://bit.ly/3WPtkNh↵

38. Feigin Hnos. era un concesionario de la marca Ford. Fue el primero y, durante décadas, el más grande de la provincia. Tenía inmensos talleres mecánicos en los que se brindaba el servicio técnico oficial de la marca.↵
39. En relación con la cuestión de la autoría en el mundo del cuarteto es importante aclarar que el registro en SADAIC no siempre representa fielmente la relación de autoría con la obra. Por una parte, porque a veces registraban canciones que no eran de ellos, generalmente traídas del exterior, como es el caso de "Por lo que yo te quiero" que le costó a Jiménez un escándalo judicial en 2017. En los años 70 y 80 no era tan fácil descubrir estos plagios y se daban con mayor facilidad. En segundo lugar, porque el registro en SADAIC formaba parte de las negociaciones comerciales. Así, en las canciones, a veces aparecen como autores algunos agentes que solo fueron músicos de sesión, o productores discográficos y, más generalmente, el dueño del cuarteto que iba a grabarlo. Sin embargo, más allá de si el dueño del cuarteto realmente participaba del proceso creativo o no, la existencia de estos registros prueba la connivencia que existía entre ellos, no solo en los pactos comerciales, sino también en el proceso de producción. ↵
40. Más adelante se darán otros procesos de oficialización de ese relato en los que intervendrán también algunos agentes que están por fuera del campo (periodismo, políticos, gestores culturales, etc.). Me refiero a los procesos de patrimonialización del género (Blázquez, 2017), que se dieron a partir del cambio de siglo. Sin embargo, se trata de momentos diferentes, involucran a actores diferentes y se disputaban cosas distintas también. ↵

2

El cuarteto blanqueado en los años 70/80

2.1. La crisis del paradigma tradicional y el blanqueamiento como opción

El final de los años 70 trajo consigo la crisis del paradigma tradicional del cuarteto. Una crisis alimentada, en parte, por un proceso creciente de juvenilización de la noche. Los años de plomo y el miedo a las *razzias* contribuyeron mucho a esto[1]. Pero también influyó una tendencia más general, y más de largo plazo, a la segmentación de la oferta y del consumo musical a partir de coordenadas generacionales. Un proceso que se venía dando en todo el mundo y que en Argentina comenzó entre los años 60 y 70, y se profundizó bruscamente durante los 80. El Rock fue la primera de estas músicas nacidas para interpelar juventudes en tanto identidades sociales[2], y estas juventudes empezaban a demandar músicas que les permitieran tramar sus propias narrativas identitarias (Vila, 1996), diferenciadoras de las generaciones de sus padres. Claudio Díaz[3] sostiene la tesis de que la juventud, como identidad social, no existía antes del Estado de Bienestar. El Estado de Bienestar es la condición -material- de posibilidad para la existencia de la juventud como categoría de autoadscripción, pues permitió la universalización de la educación secundaria y la popularización de la educación superior. Antes de esto, los jóvenes pasaban de la infancia a la

vida adulta (casarse, trabajar, tener hijos) casi de manera directa. Y esto explicaría por qué las músicas anteriores no interpelaban en términos generacionales. Pero, para los años 70, había una creciente masa de personas que habitaban ese espacio *entre* la infancia y la adultez, llamado juventud, y comenzaban a ser interpeladas por las industrias culturales en esos términos.

Otras músicas comenzaron a llegar a Córdoba con esta intención interpeladora: El rock nacional, la música Beat, la balada internacional, El Club del Clan, Sandro, Palito Ortega, Los Moros, Los Iracundos, etc. Pero ninguna de esas músicas podía quitarle su lugar al cuarteto, que resistía atrincherado en la ritualidad del baile. Es el baile, en definitiva, el que sostuvo al cuarteto siempre, frente a las músicas importadas. Por más que las músicas de Buenos Aires y del exterior ingresaran de manera estrepitosa en el espacio radial cordobés, a fuerza de pauta publicitaria, a la hora de disfrutar los cordobeses de los sectores populares amaban el baile. Y el baile cordobés tiene su lógica diferente a la de la disco de los "chetos" [4], o la bailanta porteña.

A diferencia de las discos, en los bailes son las bandas lo importante, mucho más que el lugar. Y las bandas, que en realidad son pequeñas empresas (Blázquez, 2009, pp. 130-141), se ocupaban de la producción artística del disco y también del evento en general: de su publicidad, de las negociaciones con los clubes, de la producción artística del espectáculo, del vestuario, de la iluminación, del sonido, de la boletería e, incluso, de la contratación de adicionales de la policía para la seguridad. Por eso participaban de manera directa en las ganancias por la venta de entradas, quedando, generalmente, la venta de bebidas (lo que se llama "la barra") para el club o el salón.

Este matrimonio entre clubes y bandas de cuarteto es lo que permitió que ese espacio no fuera colonizado por otros

productos (y productores) musicales. Los clubes obtenían ganancia suficiente para sostener al club, sus actividades deportivas y sociales e, incluso, realizar ampliaciones e inversiones; sin tener que hacerse cargo de la organización del baile, ni de la publicidad, ni de la convocatoria, ni de las pérdidas (si las hubiera); y los cuarteteros conseguían unos ingresos mucho más suculentos que un simple *caché,* porque concentraban muchas de las actividades que producían plusvalor. A raíz de esto, la mayoría de las decisiones musicales, estéticas y comerciales sobre los productos, también quedaban en manos de las bandas.

El baile de cuarteto es toda una institución social y es por estas características particulares que, hasta bien entrado el siglo XXI, Córdoba se mantuvo ajena al modelo de producto que ofrecían las bailantas de Buenos Aires, por ejemplo. Es muy importante aclararlo porque, a menudo, fuera de Córdoba, se piensa al baile de cuarteto como un producto similar a la bailanta porteña, y esto es un error. En Buenos Aires se estableció un sistema de producción que involucraba a bandas (sin discriminar, por ahora, si los músicos eran co-propietarios o empleados), empresarios (productores y managers) que administraban a varias bandas, y los locales bailables. De estos tres grandes polos de agentes sociales, los dos últimos eran los que perduraban mientras los primeros eran los perecederos, con una alta tasa de explotación de la fuerza de trabajo y, también, de recambio.

En Córdoba, por estas características que mencioné párrafos atrás, en cambio, las bandas conseguían una mayor perdurabilidad y afianzaban un vínculo especial con el público, que iba a ese baile por la fiesta que ofrecía *ese cuarteto* en particular. El contrato entre las bandas y sus públicos era completamente distinto al que se veía en la escena tropical porteña. Mientras en Buenos Aires la gente iba a bailar a Tropitango, aquí los cuarteteros iban al baile de Carlitos Rolán

o del Cuarteto Leo. Los cuartetos eran los principales responsables de la fiesta que ofrecían, de modo que el cuarteto tocaba toda la noche, generalmente en un único baile (del que era el dueño). El público cuartetero no aceptaba otra cosa que no fuera música en vivo toda la noche. Aquí, cuando una banda tenía un bajón, en lugar de desecharla y reemplazarla por una nueva, como se hacía en las bailantas porteñas, los productores ensayaban nuevas estrategias para intentar relanzarla en el siguiente disco. Por todo esto, el campo cuartetero mantuvo una autonomía importante en relación con los otros campos de producción musical. Y las bandas consiguieron desarrollar una permanencia que nunca se vio en la movida tropical. Aquí, una banda de cuarteto podía cosechar éxito durante años, incluso décadas[5].

Ahora bien, tampoco Córdoba era una isla. Nuevas músicas comenzaron a instalarse en el oído de las juventudes y a alimentar nuevos criterios de valoración estéticos. Y esa tendencia se va a profundizar hacia finales de los años 70 y durante los 80, con el arribo a la televisión, al cine y a las radios locales, de los productos nacionales antes mencionados, e internacionales como la música disco, el Rock & Pop y, luego, los baladistas como Raphael, Emmanuel, Miguel Gallardo, José “El puma” Rodríguez, Franco de Vita, entre tantos otros. En ese universo sonoro, el cuarteto tradicional sonaba añoso.

Pero la crisis del paradigma tradicional terminó de fraguarse por la estigmatización operada por los sectores dominantes. Al boom del cuartetazo de principios de los setenta le siguió una reacción social dual. Por una parte, la celebratoria: programas radiales y hasta un programa televisivo local, se hicieron cargo del éxito de audiencia que representaba el cuarteto. Por la otra, tanta visibilización de la fiesta cuartetera comenzó a generar rechazo en el establishment local. Los años de plomo significaron, en ese sentido, la persecución del cuarteto[6].

Es interesante que la dictadura identificara en el cuarteto a un enemigo cuando, como dije en el capítulo anterior, no era una música militante. Sin embargo, esa politicidad puesta en la transgresión a ciertas normas morales, que tantos intelectuales y críticos no vieron, sí fue vista por los militares. Aunque, para ser honesta, dudo que la vieran, como quien tiene una imagen nítida de algo; más bien presumo que la sintieron, como quien experimenta esa sensación de desprecio visceral. Esa música molestaba en algún lugar de la imagen nacional, católica, pero por sobre todas las cosas ascética y decorosa, que querían para nuestro país. Era *subversiva* en un sentido moral y estético.

En este marco surgió Chébere, una banda formada, principalmente, por músicos jóvenes que habrían preferido tocar Rock, pero que entendieron que, si querían vivir de la música en Córdoba, debían hacer cuarteto. Porque más allá de las razias de los años de plomo, y de la creciente estigmatización del cuarteto -y de su público-, lo cierto es que se había conformado un campo de producción musical que se mostraba redituable y pujante, y esto no es poca cosa para una ciudad del interior del país. Un país que presenta una fuerte concentración de la producción de contenidos culturales en Buenos Aires. Solo en la ciudad de Córdoba, durante los años 80, los bailes de cuarteto llegaron a movilizar a unas 30.000 personas por fin de semana, según estimaciones periodísticas. Para los cuarteteros más convocantes, un baile con menos de 4000 personas era un baile flojo, lo normal eran 6000 y, en ocasiones especiales (por ejemplo, giras por otras provincias o algún festival más grande), unas 20.000 (Gornitz y Tagle, 1988).

Chébere hizo cuarteto, pero introduciendo tantas modificaciones que desataron un debate, que se sostuvo durante muchos años, sobre si eso que hacían era realmente cuarteto o no. A la luz de los procesos que siguieron en las décadas posteriores en el cuarteto, este debate hoy es

anecdótico. Pero es un indicador de que, más que tratarse de "estilos" diferentes, de lo que se trataba era de que lo que hacía Chébere era inadmisible para el paradigma discursivo del cuarteto tradicional. Se daba, en ese debate, una disputa por la definición de lo legítimo y de lo valioso para el campo. Y en esa apuesta transgresora Chébere modificó, sin proponérselo, las normas de lo enunciable.

Desde su disco (re)lanzamiento, en 1976, Chébere se convirtió en un éxito de ventas inesperado que descolocó a los tradicionalistas[7]. *Esto es Chébere*, se llamó su álbum presentación, y ya el tercer disco se llamó *Éxito,* dos títulos bastante descriptivos de lo que representaron: Una presentación y un éxito de ventas. Con los cambios que introdujeron fundaron un nuevo paradigma discursivo que denomino *blanqueado,* tomando prestado el término de Alabarces y Silba (2014), cuando lo utilizaron para describir un tipo de cumbia surgida en los años 90. En el cuarteto cordobés ese proceso comenzó mucho antes. Se estaba blanqueando de la mano de Chébere, primero, y de los que siguieron sus pasos: Santamaria, Orly, Pelusa, Sebastián, Trigo Verde, Grupo Fuego, Trulalá[8], entre otros[9].

Lo que caracteriza al paradigma blanqueado es su búsqueda por desmarcarse, en términos de clase, del resto del cuarteto. Hablamos de "blanquear" porque ser *negro* en Argentina no depende exclusivamente de rasgos fenotípicos, "aunque los incluye sin reducirlos, en una construcción en la que también operan definiciones de clase y cualidades morales" (Martín, 2011, p. 241)[10]. En Córdoba, en particular, el estigma de la negritud funciona en una cadena inferencial basada en creencias discriminadoras, orientadas a justificar la desigualdad social. Aquellas personas que presentan marcas culturales propias de los sectores populares (el tipo de vestimenta, la música que escuchan, los lugares donde veranen, las bebidas que consumen, el tipo de movilidad que utilizan, la

variante lingüística que utilizan, etc.), reciben la etiqueta de "negro" o "negra", y se le adjudican cualidades morales descalificadoras: vagos, inútiles, "choros", "fieros" y "putas" (Blázquez, 2014), incultos y ladinos; las cuales los harían merecedores del lugar de subordinación social en el que se encuentran. Es un argumento ideológico por excelencia, en la medida en que presenta las causas como consecuencias y naturaliza las desigualdades socialmente producidas (Grüner, 2013). Lo cierto es que esas marcas de clase son producto de ese lugar de subalternidad en la estructura social, y no su causa, aunque una vez instaladas producen una desigualdad que contribuye a reproducir las relaciones de dominación en una espiral de desigualdad[11].

La estigmatización del cuarteto como música *de negros*, lejos de desaparecer con la vuelta a la democracia, se profundizó brutalmente durante los años 80. De hecho, si algo caracterizó al campo del cuarteto cordobés durante esa década y la siguiente, fue la tensión permanente entre su popularidad creciente y su estigmatización, y esto influyó en las opciones de los nuevos productores y públicos.

Es importante remarcar que lo que voy a describir en este capítulo no es un "estilo" de cuarteto al que podamos definir a partir de la descripción de ciertos rasgos prototípicos, fijos e invariantes. Lo que caracteriza al cuarteto blanqueado es una *intencionalidad discursiva*, que puede tomar a veces una forma estilística u otra, dependiendo de las condiciones enunciativas del momento. Una intencionalidad de producir una música "adecentada, estilizada, 'seleccionada y curada' de todo aquello más vinculado a su costado plebeyo, incómodo y en parte impugnador" (Alabarces y Silba, 2014, p. 71).

En relación con las marcas que el cuarteto blanqueado buscaba suavizar, hay que reparar en dos cuestiones: La primera, que esas marcas de lo popular no son cualidades fijas de las que podamos hacer un inventario universal y eterno,

sino que es en el marco de una determinada sociedad y campo de producción discursiva, en un momento histórico particular, que ciertos rasgos (líricos, musicales y performáticos), se convierten en cosa de "negros" o marcas de lo popular. En segundo lugar, que esas marcas funcionan, la mayoría de las veces, como *índices* de lo subalterno. El carácter predominantemente indicial de las marcas de clase no es un dato menor. Dice Peirce, con relación al signo que es índice, que éste "no afirma nada; solamente dice "¡Allí!". Agarra nuestros ojos, por así decir, y los dirige *por la fuerza* hacia un objeto particular, y ahí se detiene. (…) *denotan las cosas sin describirlas*" (C.P. 3.361, la traducción y el destacado son míos). A diferencia del símbolo, que supone una relación abstracta y más desarrollada entre el signo y su objeto, el índice es brutal señalamiento, una bofetada. Índice de subalternidad era el sonido brillante del acordeón, el gozo por el doble sentido erótico, por lo simple y efímero, por esa estética del ingenio, por la trasgresión moral, por la música útil (hecha para el baile y el cuerpo), y ese tunga-tunga insistente que parece tomarte del pelo y arrastrarte hasta las boleterías del Monumental Sargento Cabral, o del Estadio del Centro.

Las marcas de lo popular, en tanto índices de lo subalterno, nos fuerzan a ver la existencia de eso otro, aunque no esté, necesariamente, mencionado ni descrito.

El paradigma blanqueado habilita -y pone en valor- estrategias discursivas que borran o suavizan esas marcas de lo popular propias del cuarteto tradicional intentando sostener, al mismo tiempo, su popularidad en términos de ventas. Se trata de blanquear sin elitizar, diferenciarse sin salirse del campo, caminar la delgada línea que divide a los "negros" de los "chetos", cuidando de no ser ni uno, ni otro. Porque, en definitiva, el *Éxito* (como se llamó el tercer disco de Chébere) en términos de ventas, seguía siendo lo más importante. Y, aunque hubo quienes vieron en sus estrategias de

blanqueamiento una falta de autenticidad, lo cierto es que se trató de una apuesta discursiva compleja, que merece ser analizada con atención, observando cómo sostuvieron su pertenencia al campo del cuarteto, en qué elementos se jugaron las rupturas, y qué cambios introdujeron. Y, todavía más interesante, preguntándonos qué condiciones posibilitaron que esta propuesta fuera un éxito, y entre quiénes. Leer las transformaciones en la música permite mirar algunos cambios que venían produciéndose en Córdoba y en los cordobeses, y en el cuarteto en particular.

2.2. Los chicos suenan bien Chébere

Chébere fue la primera banda que abandonó el orgánico instrumental tradicional del cuarteto por completo. No lo hizo de una vez, sino que fue introduciendo modificaciones en cada disco nuevo, experimentado con nuevas sonoridades constantemente, testeando la respuesta del público en los bailes, acomodando y revisando en consecuencia. De modo que es imposible establecer una formación prototípica para todo el período, y que sea válida para todas las bandas que fueron parte del paradigma blanqueado. Además, las propuestas variaban según se tratase de grabaciones o presentaciones en vivo. La batería, por ejemplo, empezó a ser usada en las grabaciones antes que en los bailes. El acordeón fue eliminado en 1978 y en 1979 incorporaron el sonido de la trompeta, una sonoridad nueva que va a tomar una dimensión insospechada a partir de los años 80, cuando se amplíe a toda una sección de vientos. Inclusive, era frecuente que contrataran a más músicos para las presentaciones grandes o para las presentaciones televisadas, y formaran una banda reducida para las presentaciones más pequeñas o cuando viajaban al interior provincial (o a otras provincias), variando de 8 a 20 músicos en escena. Algunos instrumentos, en esos casos, eran sustituidos por el teclado eléctrico.

En términos generales podemos observar que el piano tradicional se reemplazó por el órgano eléctrico y el contrabajo por el bajo. Se adicionó un saxofón y una guitarra eléctrica, coros y otros teclados. Videla (Chébere), por ejemplo, solía tocar dos teclados al mismo tiempo, uno con la base rítmica-armónica y otro con arreglos melódicos, hasta que se abandonó el acordeón y el acordeonista pasó a tocar uno de los teclados. Ya en los 80 tenían una sección completa de instrumentos de viento (trompetas, saxofón y trombones), varios percusionistas (con batería primero y congas después), y terminaron de eliminar los dos instrumentos tradicionales que faltaban (el violín y el acordeón). Este modelo fue seguido por la mayoría de las bandas de cuarteto del paradigma blanqueado, variando en la cantidad de teclados y de trompetas, pero acercándose mucho al orgánico típico de las bandas de salsa como, por ejemplo, la de Rubén Blades.

La eliminación del acordeón es significativa ya que se trata de una sonoridad que estaba fuertemente vinculada a los sectores populares (Hepp, 1988) y a lo rural (Blázquez, 2009). En nuestro país, en particular, es distintiva de la orquesta característica, de la cumbia y del chamamé. En Córdoba, como en buena parte de la Argentina, el acordeón sigue siendo sinónimo de música popular. Y no es casual: es un instrumento que, incluso actualmente, se enseña casi exclusivamente en circuitos de aprendizaje informales (familiares, amigos, profesores particulares, etc.), a diferencia del piano, del violín y del contrabajo, que forman parte del canon de la música occidental y cuyo aprendizaje se da tanto por medios informales como formales. Por esto, el acordeón era el instrumento llamado a desaparecer si lo que se buscaba era blanquear al cuarteto.

La eliminación del acordeón fue resistida, al principio, por una parte del público, pero al cabo de unos pocos años la mayoría de las bandas de cuarteto blanqueado ya no lo

utilizaban. Otra eliminación significativa fue aquella marca que mencioné en el capítulo anterior, del “pianito saltarín” en los finales de frases.

Con esta formación, las bandas de cuarteto podían sonar como bandas de rock, como sonoras caribeñas o como bandas pop/melódicas. Pero poner a sonar tantos instrumentos demandaba una reconfiguración de la articulación entre los diferentes elementos sonoros, y arreglos musicales mucho más complejos de los acostumbrados.

> El equilibrio entre los distintos elementos sonoros es mucho más parejo e integrado que en los grupos estudiados anteriormente: si bien se escucha nítidamente al cantante, este aparece dentro del flujo sonoro de la banda, y no por encima de ella; los arreglos para bronces -tipo *big band*– permiten que estos dialoguen de igual a igual con el cantante; el bajo (con un menor nivel dinámico que en los arreglos clásicos) no mantiene su constante marcar del pulso sobre dos notas del acorde, puesto que en muchas secciones pasa a ejecutar otros patrones rítmicos (…). La percusión modifica aún más notoriamente el ritmo tradicional de pulsos iguales al acentuar en muchos temas los tiempos débiles (…) (Waisman, 1995, p. 127).

Estos arreglos para bronces, por ejemplo, exigen una idoneidad muy específica. La armonización de instrumentos transpositores es, técnicamente, muy compleja, así como la ubicación en registro de cada instrumento. Por eso, en las bandas de este paradigma había un miembro que oficiaba de director artístico, y que se ocupaba de los arreglos a nivel general, y otro que se ocupaba de los arreglos específicos de la sección de vientos.

En estas canciones, los instrumentos ya no se limitan a doblar de manera idéntica el patrón rítmico o la melodía, sonando en bloque, sino que ingresan de manera escalonada, se relevan, dialogan entre sí, aparecen contramelodías y

desaparecen en función de una intencionalidad expresiva particular.

Esta serie de selecciones hablan de una revalorización de la complejidad musical -dentro de los márgenes de la música popular- puesta al servicio de esta búsqueda de distinción dentro del campo cuartetero. Es decir, no se trata de una búsqueda experimental, sino de una relación algo más compleja entre sonoridades, en comparación con el cuarteto tradicional. Querían sonar mejor, entendiendo ese "mejor" como más parecido al canon de la música nacional e internacional. Y el canon de esa música popular eran las bandas de rock, pop y los baladistas latinos. Hacer música de mayor "calidad" musical, como supo decirme uno de los músicos de este paradigma, buscando "llegar a otro *tipo de gente*".

Esta potencialidad sonora les permitió desplegar distintos "estilos", como gusta clasificar a los musicólogos. Durante los años 70 y 80 estos estilos fueron, a grandes rasgos, tres: Los rockeros (o moderno, según la clasificación de Waisman y de Florine), los lentos (también llamados melódicos) y los tropicales. Las diferentes agrupaciones que se inscribieron en este paradigma optaban por dos o tres de estos estilos, dependiendo de sus posibilidades y de la lectura que iban haciendo de las demandas del público. La selección de estilos formaba parte de las estrategias discursivas de cada agrupación. Así, Chébere introdujo los lentos en 1978, y para 1979 éstos eran más del 50% de cada disco. Luego introdujo los rockeros, en 1980, y los tropicales en 1981. Hacia 1988 los tropicales y los rockeros habían desplazado casi por completo a los lentos, que fueron su mejor arma a finales de los 70. Santamarina, por su parte, se forma en 1982, con el "Turco" Julio como vocalista (ex Chébere) con una impronta más definidamente rockera, aunque incluían frecuentemente algunos temas lentos y una sección tropical. Pelusa se lanza como solista en 1983, pero también se desprende de Chébere, y

aunque Waisman lo identifica con el estilo “melódico”, también hacía temas rockeros. De hecho, en su disco lanzamiento (1983) tiene cuatro canciones lentas, una tropical y cinco rockeras.

Es decir, los estilos musicales eran parte de las opciones estratégicas que iban tomando para cada disco. Variaba, así, según lo que iba demandando el público, lo que veían que hacían los competidores, y las posibilidades y fortalezas de cada grupo (los músicos y presupuesto que tenían, si necesitaban viajar al interior o si tocaban en Capital, los instrumentos que manejaban, etc.).

En relación con la sección vocal, a partir de los años 80 las bandas más grandes comenzaron a presentar dos vocalistas, cada uno especializado en distintos estilos. Así, tenían un vocalista principal que cantaba los lentos y los rockeros, y uno secundario que cantaba los tropicales. En términos generales los vocalistas principales se encuentran más próximos a las maneras de cantar de los baladistas de la época que de los cuarteros tradicionalistas, aunque había variaciones entre ellos. Pelusa con una emisión más dulce y cuidada, y el “Turco” Julio Manzur con un estilo más similar al de los baladistas, el “Toro” Quevedo más cercano a los rockeros, Sebastián y Fernando Bladys transitando cómodamente entre ambos estilos; pero todos con una emisión más pulida de la acostumbrada y con una notable versatilidad estilística.

2.2.1. Suenan lentos

Si escuchamos cualquiera de los temas lentos, lo primero que destaca es un tempo mucho más lento y una marcación rítmica en la que el “tunga-tunga” está, pero modificado para que tenga una presencia menos dominante.

> Si tomamos como ejemplo “Vestido Blanco, corazón negro” [Chébere, 1976], podemos escuchar cómo se mantiene el patrón rítmico del cuarteto, pero reemplazando parte de lo que hacía

> antes el piano por el bajo, suavizando la presencia al patrón rítmico tradicional. El bajo marca el salto característico de 4ta descendente, y lo hace en un tempo más lento -alrededor de 95 PPM, cuando un cuarteto tradicional como "La gaita del Lobizón" rondaba los 145 PPM-. Esta ralentización rítmica viene acompañada de una manera de cantar característica de la balada: la voz con efecto de eco [reverberancia] en un registro de pecho, con finales de frases largos en las notas agudas del ámbito melódico y una interpretación como hablada, con inicios anticipados, notas repetidas y uso de semitonos en el medio de las frases: "ves-ti-do blan-co, corazón negro" (tiempo fuerte). El laraileo del final y el *fade out* también funcionan como marcadores de tópico de la balada. A su vez, la orquestación acompaña con arpegios ascendentes en la guitarra mientras la batería acentúa el tiempo débil del compás. La presencia del órgano con efectos de voces como coros, los vientos con notas cortas -y mayormente apareciendo en un juego de pregunta respuesta con la voz- son elementos originariamente ajenos al cuarteto tradicional, que emparenta a esta canción con la balada y la música pop (Montes y Andreis, 2022, p. 20, nota 15).

Y hay que mencionar la centralidad que adquieren el teclado y los órganos eléctricos, en una función muy distinta a la que ocupaba el piano tradicional. En los lentos funcionan como instrumentos que otorgan color armónico, y se apartan de la sección rítmica (se escuchan *pads*, *strings*, *brass*, etc.). El hecho de que parte del patrón rítmico del cuarteto lo realizara el bajo, y no el piano, le quitaba el *marcato* característico del cuarteto y, sumado al menor nivel dinámico, el tunga-tunga quedaba enormemente matizado. Incluso, por momentos, especialmente en introducciones e interludios, el tunga-tunga desaparecía por completo. Desvanecer la marcación rítmica característica del cuarteto es, tal vez, uno de los elementos más disruptivos con el cuarteto tradicional, pero no el único. Ralentizarlos también era una apuesta arriesgada en un campo de producción musical forjado al calor del baile y de la fiesta.

Es que al ralentizarlo obligaba, también, a modificar la manera de bailarlo.

Pero lo que puede parecer un problema era, en realidad, una fortaleza para el cuarteto blanqueado. La selección de lentos[12] les permitía a los bailes de cuarteto funcionar emulando la lógica de las discotecas, esos lugares donde asistían los y las jóvenes de la clase media y alta.

Los jóvenes de los 70 modificaron la forma de bailar cuarteto. Se desprendieron de la toma del tango o del vals, y adoptaron formas más modernas y cosmopolitas. Los cuartetos rockeros y tropicales se bailaban en parejas tomados de ambas manos (al estilo del Rock), pero con el clásico quiebre de caderas del cuarteto, caminando con pasos cortos y ágiles; los lentos se bailaban abrazados, el varón rodeando la cintura de la mujer con ambos brazos, y ambos brazos de la mujer sobre los hombros del varón (como los "lentos" en las discotecas), pero balanceando suavemente las caderas, de lado a lado, avanzando con pasos cortos. La selección de lentos era el momento donde las estrategias de seducción desplegadas a lo largo de la noche podían llegar a dar sus frutos, al igual que en las discotecas. La única diferencia tal vez sea que ese tunga-tunga suave invitaba al quiebre de caderas que "los chetos", como se les decía en aquellos años a los jóvenes de clase media y alta, no hacían en la disco.

Los temas lentos a veces eran importados directamente del campo de la balada romántica y arreglados a ritmo de cuarteto, pero otras veces se trataba de canciones pertenecientes a otros géneros musicales que venía ralentizadas.

Además del tempo notoriamente más lento, estos cuartetos poseen una serie de rasgos que los emparentan de manera directa con las baladas románticas y la música pop de la época. Son frecuentes esas introducciones intimistas donde solo aparece la voz con un acompañamiento mínimo, donde los instrumentos van ingresando de manera progresiva o hacen

silencios abruptos para dejar en primer plano a la voz, generando tensión. También es frecuente el recurso de las notas largas, de las progresiones melódicas que inician cada vez en notas más graves, los cambios armónicos lentos, los silencios de la voz que son rellenados por algún instrumento melódico en juego de pregunta y respuesta, etc.

La técnica vocal adoptaba matices expresivos otrora extraños al cuarteto tradicional, también emulando a los cantantes de moda a nivel nacional e internacional. Por ejemplo, Pelusa -hacia finales de los años 70- cantaba de una manera muy similar al estilo de Sandro (en el registro de pecho, con ese exceso de vibrato tan característico) y las bandas solían tener algunos coros femeninos (como tenían Sandro o Palito Ortega). Ya en los 80, la industria cultural impuso como modelos a baladistas internacionales como José "El Puma" Rodríguez y Luis Miguel, y los cuartetos lentos empezaron a tomar de ellos elementos que los emparentaban, tanto en la orquestación, como en su manera de cantar y en la performance escénica, pero sobre esto último volveremos más adelante. En cuanto a lo musical, Pelusa, por ejemplo, perdió en los 80 ese exceso de vibrato y adquirió una forma de cantar más dulzona; y los coros femeninos fueron reemplazados por efectos de eco del teclado y por coros masculinos (generalmente otros músicos que oficiaban de coristas). Pero, a pesar de los cambios, hay algo que se mantiene constante, y es la imitación de formas de sonar de los baladistas de moda.

Es interesante analizar este diálogo del campo del cuarteto con el de la balada romántica porque, si lo que caracterizaba al cuarteto cordobés era el anclaje muy fuerte de esa sonoridad a una localía muy específica, a un público geográficamente restringido al centro del país; lo que caracterizaba a la balada romántica era su carácter cosmopolita y transnacional. La balada era cosmopolita no solamente porque todas las prácticas de producción eran transnacionales -tenían músicos,

compositores y arregladores de diferentes países de Latinoamérica-, sino porque su sonoridad apuntaba a borrar cualquier marca de localía. Se trataba de un producto concebido para su exportación a nivel regional y por esto buscaba condensar el tipo de sentimentalismo propio del bolero, pero sin las marcas propias de la cultura mexicana (Madrid, 2016, p. 50). El cuarteto tradicional cordobés era, en cierto sentido, lo opuesto. Nadie gustaba del cuarteto más allá de Córdoba y las provincias vecinas, y nadie hacía cuarteto cordobés más allá de los cordobeses y algunos emigrados a Córdoba. Para pensar el "cómo" y los "porqués" de esta fusión debemos, primero, esquivar la tentación de pensar a los lentos del cuarteto blanqueado como un cover de *baja estofa* de la balada internacional. Así es como fueron vistos por los sectores culturalmente dominantes: como baladas cantadas por "morochos" cordobeses, con un ritmo algo exótico de fondo. La pregunta que debemos responder, en cambio, es la opuesta. ¿Por qué no tomaron todo de la balada? ¿Por qué solo algunos elementos? Es decir: Si querían ser una imitación de Sandro o del Puma Rodríguez ¿Por qué fusionar con cuarteto? Si podemos responder esto, veremos que calificar a los lentos del cuarteto como una imitación pobre del género internacional es no ver el bosque detrás del árbol.

Pero para comprender mejor estas fusiones, conviene adentrarnos en los rockeros y en los tropicales. Y verá el lector, entonces, que el bosque es grande como para no verlo.

2.2.2. Suenan rockeros

La introducción de la batería, el bajo, sintetizadores y guitarra eléctrica, permitieron que los cuarteteros sonaran, también, como verdaderas bandas de rock. Con esta potencia sonora fueron capaces de introducir distintos elementos que producían fuertes remisiones intergenéricas[13] al campo del rock y del pop, principalmente internacional.

Los cuartetos rockeros se caracterizan por tener una

marcación rítmica constante y ágil, pero con un matiz diferente a la del cuarteto tradicional. Mientras el piano y el bajo sostenían el tunga-tunga del cuarteto (en el mejor de los casos, porque a veces solo dejaban el bajo), por encima se sobreimprimía la batería marcando el ritmo al estilo del rock. Los rockeros presentan una textura novedosa que pone de relieve instrumentos que antes no tenían protagonismo o que, incluso, no estaban presentes. En muchas ocasiones la batería tiene mayor nivel dinámico que el piano consiguiendo que, para percibir el tunga-tunga, sea necesario un notable esfuerzo audioperceptivo. La impresión general que se tiene al escuchar estas canciones es que, si orientamos la escucha para percibir la capa de sonido compuesta por el bajo y el piano, lo que escuchamos es un cuarteto. Pero si orientamos la escucha para percibir solamente la batería, lo que escuchamos es rock. La utilización que hacían estas bandas de esta densidad rítmica es de lo más interesante, puesto que no se limitaban a solapar los instrumentos, sino que los articulaban de maneras diferentes. Lo mismo ocurre con los instrumentos melódicos: La guitarra eléctrica no se restringía a doblar la melodía de la voz en menores decibeles, sino que tenía una presencia propia.

"Voy a ser el último" (Chébere, 1987b) es un ejemplo que podemos utilizar para mostrar cómo estas canciones podían ser cuarteto y rock al mismo tiempo. La canción comienza con una potente introducción en la que se escucha un conjunto reducido y despojado, compuesto por batería, bajo y guitarra eléctrica, realizando un acompañamiento rítmico en clave rockera sobre la que se destaca la figura de la voz del cantante. Esa guitarra eléctrica, lejos de doblar la melodía de la voz, funciona como acompañamiento rítmico-armónico con fuertes distorsiones. El bajo, en lugar de realizar el típico acompañamiento de cuarteto (alternancia en negras de la fundamental y la quinta del acorde), ejecuta una base de corcheas sobre la fundamental. A estas dos primeras estrofas las cierra un breve comentario de

los bronces, abriendo el estribillo. En éste se va desvaneciendo la presencia de la guitarra eléctrica -continúa haciendo un acompañamiento rítmico estilo *funk* pero a un nivel dinámico mucho más bajo- y se incorpora el teclado haciendo arreglos con sonido de cuerdas, al tiempo que aparecen el piano y el bajo con el ritmo de cuarteto, aunque el piano en un nivel dinámico muy por debajo de la batería.

Para la segunda parte de la canción, en la sección de la estrofa, el resultante sonoro se vuelve más denso puesto que aparece el orgánico completo de la banda. Aquí, es interesante observar las modificaciones que se producen, en comparación con la primera exposición de dicha sección pues, además de incorporar más instrumentos, cambia la importancia que tienen dentro del dispositivo sonoro: la voz repite la misma melodía de la primera parte, pero ahora la acompañan colchones armónicos de teclado con sonido de cuerdas -o *string*– que realizan un arreglo de fondo que va apoyando o doblando la voz. Reaparece la guitarra eléctrica con su acompañamiento rítmico y su distorsión, pero de manera menos preponderante, y es acompañada de comentarios -o interjecciones- de los bronces que resaltan en volumen y estridencia. En términos rítmicos, la diferencia notable es que ahora sí se siente más claramente el tunga-tunga, principalmente del bajo.

En síntesis, a lo largo de la canción se produce una transformación sonora: comienza siendo un rock y termina siendo una suerte de cuarteto pop. La utilización que hacen de los instrumentos de viento es también interesante, porque salen por fuera, tanto del cuarteto tradicional como del campo del rock y, sin embargo, las bandas de cuarteto supieron fusionarlos de manera satisfactoria. La técnica vocal también se tiñe de aires rockeros, obligando a los cantantes a adoptar formas de cantar diferentes al pasar de los lentos a los rockeros. A la hora de interpretar los cuartetos rockeros las interpretaciones se vuelven menos melifluas y más robustas. A

veces, incluso, dentro de una misma canción. Por ejemplo, en algunas oportunidades una canción iniciaba con una introducción intimista, cercana a la balada, pero se transformaba al llegar al primer estribillo. En la primera parte cantaban con mayor suavidad, a veces casi susurrando -emulando cierta intimidad-, con más vibrato y menos nitidez tónica, y al llegar al estribillo forzaban la voz yendo a notas más agudas y extensas, subiendo en intensidad, y obteniendo como resultado una voz más rasposa.

De esta manera, los cuartetos rockeros recuperaban el carácter eufórico del cuarteto tradicional (en el tempo ágil y muy marcado) pero en clave rockera, dotando al cuarteto de un aire más juvenil, algo que ya habían notado Wasiman y Florine (motivo por el cual los llamaban *modernos*).

Y, aunque esto es absolutamente cierto, se le pueden interponer dos preguntas que nos ayudarán a afinar esa hipótesis un poco más.

La primera es: si fusionar el cuarteto y el rock permitía interpelar a las nuevas juventudes, ¿A quién interpelaban los lentos? O, dicho de otra forma ¿Acaso los lentos no interpelaban a las juventudes también?

La segunda es: si Chébere interpelaba a la juventud con los rockeros (y los lentos), ¿A quién interpelaba Carlos "Mona" Jiménez desde el paradigma *cuarteto-cuarteto*? Porque Carlos Jiménez se lanza como solista en 1984 y, casi de manera instantánea, se convirtió en un éxito indiscutido, realizando otra apuesta enunciativa que se convertiría en modelo de un nuevo paradigma discursivo. Desde allí, Carlos Jiménez también consiguió interpelar a una juventud[14].

La pregunta que debemos responder, entonces, es *a cuáles juventudes* le hablaban con estas fusiones musicales, y en función de cuáles creencias compartidas y sistemas de valoración.

Para responder a eso debemos tener en cuenta que la

materialidad sonora de la música produce sentido a través de diferentes mecanismos. Algunos tienen que ver con relaciones indiciales, como el caso que vimos en el capítulo anterior de las risas espeluznantes en “La Gaita del Lobizón”, que remiten a la bruja de la letra. Pero hay otros sentidos que se asocian de manera más simbólica a las músicas. Cuando Pelusa imita a Sandro en ese exceso de vibrato no sólo le aporta a la canción la asociación con la voz frágil del que sufre (Montes y Andreis, 2022), también evoca la figura del propio Sandro (por iconismo) y, a través de asociaciones semi simbólicas, puede arrastrar todos los sentidos que, con el tiempo, se fueron adhiriendo a la figura de Sandro como sex symbol nacional, y a la balada romántica como género.

Y es allí donde quisiera detenerme ahora, en el modo como estas remisiones intergenéricas aportan sentidos nuevos. Cuando los cuartetos introducen marcadores del rock le adhieren unas pinceladas de los valores socialmente asignados al Rock -las masculinidades jóvenes, rebeldes, altivas, contestatarias-, y es desde allí que interpelan a cierta juventud. Además, el rock era un género socialmente mejor valorado porque es una música cosmopolita que venía desde los centros económicos y culturales cuyos productos simbólicos eran, por muchos, mejor vistos que los locales. En la ciudad de Córdoba, en los años 80, el Rock era consumo de los jóvenes de clase media, y era juzgado como una música de mayor calidad estética e ideológica. Incluso Sandro o Palito Ortega eran mejor valorados por los sectores dominantes, frente al cuarteto tradicional.

Algo análogo ocurre con la balada y la música pop: Eran el consumo musical de las jóvenes -principalmente mujeres- de clase media[15]. En el juego de subordinaciones simbólicas centro-periferia, lo que para los que habitaban los centros de producción cultural era una música superficial y de baja calidad por adoptar abiertamente el cosmopolitismo y la lógica

mercantil (Party, 2016), para una parte de los sectores medios y medios-bajos de la ciudad de Córdoba -en la periferia de la producción cultural- era una música considerada de mayor *calidad* que la autóctona.

Lo que tienen en común estas músicas cuya opción formaba parte de las estrategias de distinción social (Bourdieu, 1998) de esa fracción de la clase media cordobesa, es que eran músicas cosmopolitas asociadas a los centros de producción cultural con los que la ciudad de Córdoba estaba en una relación de subalternidad. Así, el cuarteto blanqueado se colocaba en un espacio liminal entre lo más popular -entre la marca de clase del tunga-tunga y del baile de cuarteto- y los criterios de valor de la clase media que repudiaba al cuarteto y prefería el rock, la música pop, los baladistas y las discotecas[16].

2.2.3. Suenan tropicales

En 1981 y 1982 Chébere lanza dos discos en los que se incluyen, por primera vez, pistas de la *selección tropical*. Los sucesos que llevaron a que esas canciones formaran parte de los discos representan un ejemplo bien claro de cómo las condiciones sociales de producción, y las de recepción, condicionan las opciones de los agentes haciendo que se produzcan acontecimientos impredecibles.

La opción de Chébere de dotar de más profesionalismo al cuarteto modificó las condiciones de producción de los bailes. En el cuarteto tradicional se tocaba durante toda la noche con algunas pausas breves que servían al público para consumir alguna bebida, circular por el salón, etc.; y a los músicos para hacer un muy breve descanso y reorganizar la siguiente selección de canciones. En ese paradigma, el cantante (generalmente único) podía estar cantando 4 o 5 horas con muy poco descanso. Pero, desde el momento en que la calidad vocal se convirtió en un criterio de valor, y las bandas incorporaron músicos con mayor formación, esa pausa

comenzó a ser percibida como una necesidad para el cuidado de la voz. Por esta razón, comenzaron a hacer, a mitad de la noche, una selección "de relleno" tocando temas solamente instrumentales, generalmente *covers* de rancheras, foxtrots, o alguna cumbia. Esta selección no aparecía en los discos porque no era considerada, por ellos, digna de formar parte de algo tan importante. Era concebida como una suerte de paréntesis en la propuesta y tenía existencia solamente en el baile. Por eso, por ese carácter de paréntesis, era considerada por ellos mismos como una selección "en joda". Había que dar descanso al vocalista sin que el público se aburriera y sin que la fiesta decayera. Por eso, el animador hacía bromas en la presentación de las canciones, los músicos interactuaban con el público en tono humorístico, y las canciones elegidas para integrarla eras menos serias. En esta selección, el locutor recuperaba el lugar del animador tradicional. Allí, "El Negro" Videla, que no se percibía a sí mismo como un cantante sino como un compositor y arreglador, probó a cantar algunos *covers* de cumbias y merengues[17].

La propuesta fue tan exitosa que dejó de ser una selección "de relleno" y pronto se convirtió en una de las más disfrutadas por el público. La selección se hizo más tropical sumando *covers* de guarachas, salsas, mambos, merengues y otras músicas "caribeñas" (en realidad, muchas de ellas provenientes de Perú o Chile) a las que mixturaban con el "tunga-tunga"[18].

Como dije en el capítulo anterior, el diálogo del campo del cuarteto con la llamada música tropical existía ya desde los años 60 y por entonces no se ocultaba. De modo que no resultaba extraño que Videla tocara algunas cumbias mientras descansaba Pelusa (el cantante principal). La diferencia radica en que esta *selección tropical*, como va a empezar a llamarse a medida que se institucionalizaba, sonará cada vez más marcadamente "caribeña". La selección tropical incluía canciones alegres sin muchas pretensiones, que no demandaban

gran destreza vocal y que no tenían destino de integrar un disco, sino de sostener la diversión en el baile *mientras tanto*: mientras el vocalista principal descansaba, mientras la gente iba al baño, mientras el público tomaba algo. Y, sin embargo, su éxito entre el público fue tal que, en 1981, incorporaron el primer tema tropical en un disco. La presencia de las canciones de este estilo se impuso en los discos siguientes llegando a ocupar la mitad de cada disco de Chébere desde 1982 en adelante e institucionalizando la presencia del segundo vocalista[19]. Y la iniciativa de Chébere la emuló Santamarina (1983b), incluso con idéntica estrategia de habilitar al tecladista -en este caso uno de los hermanos Bottalló- como cantante para esta selección. Y es evidente en este caso, mucho más que en Chébere, que para el segundo vocalista no tenían las pretensiones de carisma y calidad vocal que tenían para el primero. También Pelusa, ya en su primer disco solista (1983), incorporó algunos temas tropicales, siendo que no era el estilo que mejor le sentaba. La selección tropical era un éxito entre el público y no se podía evitar.

El carácter inicialmente infravalorado de este estilo dentro de la propuesta blanqueada se constata, además de porque demoraron en incluirlo en los discos, porque muchas de esas canciones aparecen como "enganchados". Es decir, no les daban el estatuto de una pista independiente. Pero, debido a su éxito entre el público, esa selección tropical nacida "en joda", como la definió uno de aquellos productores en una entrevista que le realicé, fue ganando un lugar cada vez más importante en el paradigma blanqueado. Buena parte de los instrumentos que agregaron las bandas de cuarteto, a partir de mediados de los años 80, responden directamente a la necesidad de nutrir de una sonoridad caribeña a la selección tropical. Si en los primeros años del paradigma blanqueado las incorporaciones sonoras fueron principalmente la guitarra eléctrica, el bajo, los teclados y la batería; a partir de 1982 las incorporaciones

fueron de vientos (principalmente trombones y trompetas), la percusión latina (primero tumbadoras y luego también timbaletas) y la reaparición del güiro (pero ahora de metal).

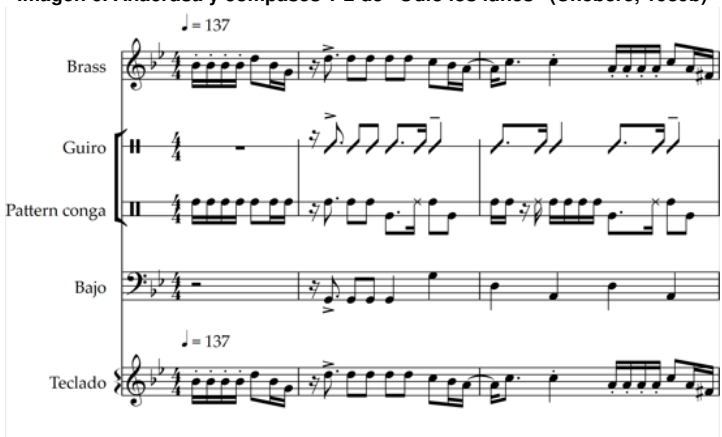
Al principio, muchos de estos instrumentos no participaban realmente, sino que su sonido era emulado por el tecladista. Pero, con el paso del tiempo y el éxito de este estilo, las bandas tendieron a incorporar cada vez más instrumentistas para la sección tropical, y estos instrumentos comenzaron a ganar mucho protagonismo. La sección de percusión latina va a ganar una presencia muy marcada en cuanto a la dinámica sonora y en cuanto al papel que juega dentro del conjunto, ya que por lo general no realizaba un acompañamiento constante, sino que tenía numerosas intervenciones en la composición por medio de cortes o arreglos rítmicos. Los instrumentos de viento también pasaron a ocupar un lugar protagónico en las composiciones, realizando la mayoría de las introducciones o interludios instrumentales, y con constantes arreglos melódicos en las secciones vocales, provocando una textura de mucha densidad instrumental.

Algo que caracteriza a este estilo es el juego de pregunta-respuesta entre instrumentos. “La línea de metales consta de frases cortas y sincopadas que alternan entre las trompetas y los trombones de manera similar a los patrones de pregunta y respuesta que se escuchan a menudo en las secciones instrumentales (jaleos) de la música de merengue” (Florine, 1997, p. 126, la traducción es mía). Este juego de pregunta-respuesta no sólo se da entre instrumentos de la propia sección de vientos -o caños, como se les llama en el campo-, sino que se articula con el vocalista, al cual le responden casi siempre las trompetas. Los vientos, además, superan en decibeles al resto de los instrumentos durante las introducciones y los interludios, haciendo que la sección de caños adquiera un protagonismo enorme. Se volverán, así, una marca de calidad en la selección tropical: cuantos más caños, mejor. Y servirán, también, como

marca sonora distintiva -diferenciadora- en relación con el cuarteto *tradicional* y al *cuarteto-cuarteto*.

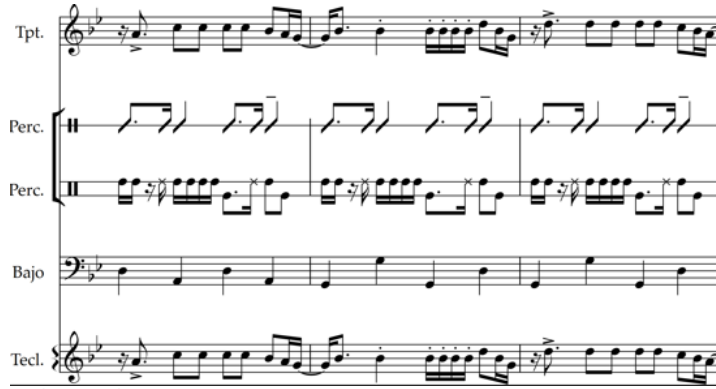
El aspecto rítmico es, sin dudas, un aspecto central en el que aparecen elementos novedosos y donde podemos observar un mayor trabajo compositivo para amalgamar el ritmo de cuarteto con marcas musicales que remiten a las músicas caribeñas. El piano, que en el cuarteto tradicional tenía una función más marcadamente rítmica-armónica, aquí toma más protagonismo melódico. En las melodías vocales y, en mayor medida, en las instrumentales, el aspecto rítmico es el que presenta mayor complejidad. Particularmente, en la abundancia de cortes obligados con gran despliegue rítmico, muy cargados de elementos característicos de las músicas caribeñas, como las síncopas y las claves.

Imagen 6. Anacrusa y compases 1-2 de "Odio los lunes" (Chébere, 1989b)



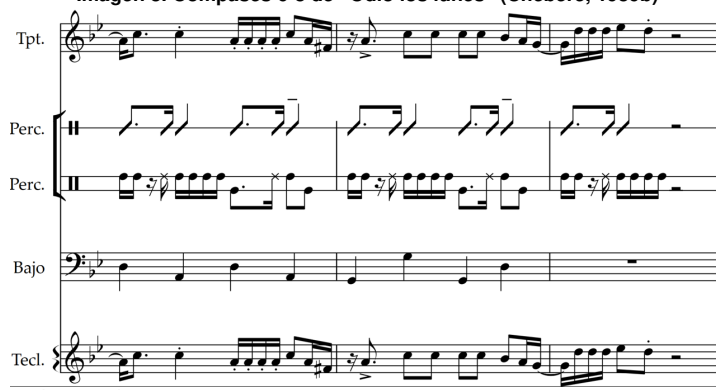
Transcripción de Julián Beaulieu.

Imagen 7. Compases 3-5 de "Odio los lunes" (Chébere, 1989b)



Transcripción de Julián Beaulieu.

Imagen 8. Compases 6-8 de "Odio los lunes" (Chébere, 1989b)



Transcripción de Julián Beaulieu.

En el acompañamiento instrumental también suelen aparecer referencias bastante explícitas a elementos rítmicos caribeños. Por dar algunos ejemplos: el *tumbao* del piano en "Baila mi rumba" (Chébere, 1990), la clave de 3+2 en el teclado y en los vientos de "Esa mujer" (Chébere, 1989). Sin embargo, a pesar de lo transgresoras que fueron estas incorporaciones al cuarteto, las canciones del estilo tropical comparten con el cuarteto tradicional algunas características muy importantes que frecuentemente se pasan por alto: La simpleza como valor, el carácter eufórico de sus composiciones (con marcación rítmica constante rondando 130-140 PPM) y su vínculo profundo con la diversión y el goce como fin último. Digo que comparte la simpleza como valor porque, a excepción

de los aspectos rítmicos antes mencionados, en las canciones del estilo tropical hay menor búsqueda de complejidad que en los estilos anteriores. En general suelen presentar una forma fragmentada y repetitiva de gran estatismo narrativo y expresivo. Las componen secciones bien definidas y concisas que se van alternando. Éstas consisten en una sección instrumental (frecuentemente a cargo de los bronces), una a cargo del coro y una a cargo del cantante solista. Las secciones instrumentales y corales se iteran de manera prácticamente idéntica y la del solista va presentando distintas melodías y letras. Esa estructura musical es tomada del *pregoneo* de la música caribeña y es dominante de este estilo. En términos armónicos el estilo tropical de los años 80 es más sencillo, ya que es eminentemente tonal y no suele presentar acordes por fuera de los grados principales de la tonalidad. Además, la mayoría de las veces estos acordes básicos se presentan alternadamente de forma constante y reiterada, sin variar, o variando muy poco, entre las distintas secciones formales.

Las melodías también son simples y todo esto contribuye a producir cierta sensación de estatismo expresivo. Generalmente su organización sintáctica consiste en frases breves y concisas fuertemente repetitivas y periódicas. La melodía de la parte vocal suele estar en un registro cómodo, principalmente de pecho, sin muchas exigencias técnicas ni expresivas, con un tratamiento eminentemente silábico que se mueve por un ámbito muy reducido. Además, las melodías carecen de dificultades técnicas como las notas largas, o los grandes saltos.

Es interesante destacar que, aparte del aspecto melódico, que en ocasiones varía mínimamente, el orgánico es el principal responsable a la hora de diferenciar las secciones formales, que en muchas ocasiones tiene una armonía que se mantiene constante a lo largo de toda la composición.

Y esa mayor simpleza musical viene de la mano de una notoria simpleza lírica, aunque sobre esto volveremos en el

próximo apartado.

En términos generales, podemos decir que la selección tropical recuperó algo del cuarteto tradicional de lo que, por varios años, el cuarteto blanqueado había renegado: el simple goce como fin último de la música.

Silvia Barei (1993, pp. 37-38) sostiene con lucidez que el baile es la razón de ser del cuarteto. Y cuando dice eso se refiere no sólo a la finalidad de la música, sino al modo como esa finalidad es determinante en el proceso de toma de decisiones de los productores. La incorporación de la selección tropical a los discos es el resultado del éxito que ésta tuvo entre el público, en el baile. Si ingresó a los bailes por comodidad de los productores, llegó a los discos por demanda del público. Los tropicales eran alegres, eufóricos y, por sobre todas las cosas, bailables de principio a fin.

El éxito de la selección tropical, a mi entender, se puede comprender por esto, y porque repuso, como veremos en el próximo apartado, tópicos que tenían larga tradición en el cuarteto tradicional y en la cultura popular de Córdoba. Activó, por así decirlo, algo muy arraigado en el gusto de los sectores populares de Córdoba, que los lentos y los rockeros habían borrado en su afán por desmarcarse del cuarteto tradicional. Pero lo hizo desde un dispositivo sonoro con aires centroamericanos y, desde allí, más blanqueado que el del cuarteto tradicional.

Y aquí el lector estará pensando que estoy equivocada, que la música tropical siempre ha ocupado el lugar de lo infravalorado, que todavía más en Argentina, donde tiene un largo vínculo con los sectores subalternos (Pujol, 1999; Silba, 2011). Y yo le respondo a esas dos objeciones: 1) que la relación de subalternidad es, como toda relación, dependiente de la posición relativa con respecto a aquello con lo que es hegemónico o dominante, de modo que lo que es subalterno en relación con los consumos culturales dominantes de Buenos

Aires, puede adoptar una posición dominante con relación a los consumos culturales del interior del país y, 2) directamente ligado a lo anterior, que no deberíamos extender a todo el país lo que es propio de Buenos Aires.

Contra todo sentido común, esa sonoridad que está fuertemente asociada a la negritud en casi toda Latinoamérica, en Córdoba blanqueaba.

Blanqueaba porque lo negro de afuera es percibido como menos negro que los negros de adentro; con los que se comparte y se disputa el espacio, la renta, el roce y (dios no quiera) el goce.

Pero para comprender mejor esto debemos adentrarnos en el análisis de los sentidos puestos a andar en sus letras, y cómo éstas se potencian con esos dispositivos sonoros.

2.3. "Llorando me vine, cantando me voy"[20]

Si los cambios introducidos por las bandas del paradigma blanqueado parecen muchos en términos musicales, lo son en igual medida con respecto a las letras de las canciones. Y estos últimos han sido mucho menos abordados en la bibliografía específica. Aquello que había nacido con el cuarteto tradicional (el interés por describir los lugares comunes, recuperar los personajes del baile, el humor propio, etc.), no parecía interesarle al cuarteto blanqueado. Las canciones del cuarteto blanqueado abordan problemáticas generalmente deslocalizadas y sentimientos más trascendentales. En parte, porque al hacer *covers* de canciones provenientes de otros campos de producción musical importaron, también, sus tópicos y narrativas. En este apartado me centraré en cuáles tópicos y narrativas incorporaron, pero antes haré algunas observaciones acerca de la relación de esos tópicos con el dispositivo sonoro, y sobre la variante lingüística utilizada.

En términos generales, en el cuarteto blanqueado hay una búsqueda de coherencia afectiva entre los elementos sonoros y

las letras de las canciones. Allí donde prima un dispositivo sonoro disfórico, las letras de las canciones narran sentimientos caracterizados por emociones disfóricas. Así, los lentos versan, casi exclusivamente, sobre el sentimiento amoroso como padecimiento, el sufrimiento del amante, el dolor por la traición, etc. En cambio, las letras que narran sentimientos eufóricos como el orgullo masculino o la venganza, por ejemplo, suelen aparecer más frecuentemente en los rockeros o los tropicales, que tienen un tempo más ágil y una marcación rítmica más marcada (Montes y Andreis, 2022). Existe, según interpreto, una pretensión de coherencia afectiva entre los elementos sonoros y los narrativos.

En relación con la variante lingüística utilizada, se puede observar una tendencia: el borramiento de las marcas sociolectales tan presentes en el cuarteto tradicional. De esas marcas de clase borradas, la menor pronunciación de la *y* como *i* latina es la más relevante. A esto se suma que muchas canciones eran importadas desde otros campos y traían sus marcas propias, que los cuarteteros del paradigma blanqueado no modificaban (aunque hubieran podido). Es decir, no se observa un esfuerzo por adaptar el uso del lenguaje a un lenguaje coloquial más autóctono.

Las letras, tanto de los lentos como de los rockeros, tienen una estructura más variable que en el cuarteto tradicional -a veces simples y otras veces mucho más complejas-, y no se limitan a describir situaciones, sino que abordan más frecuentemente la descripción de las experiencias subjetivas, especialmente afectivas, del yo lírico. Es decir, exponen el mundo interior del sujeto.

En general, las estilizaciones del lenguaje ya no apuntan a crear una equivalencia con el enunciatario desde el uso de metáforas comunes. Aunque sin caer en recursos crípticos o de difícil desciframiento, se observa un uso del lenguaje que sale por fuera del lenguaje común de los cordobeses.

Cuánto tiempo ha pasado
Y no sé más de ti
Tal vez es un día
Es un siglo
O te soñé…
Como el viento, como el viento
Como el viento cantaré.
(“Quién nos quita lo bailado”, Santamarina, 1983a)

Existe una diferencia notable entre aquellas composiciones propias y los covers, siendo las primeras, generalmente, más sencillas. Posiblemente porque la mayoría de los cuarteteros de este paradigma eran músicos antes que escritores, su apuesta discursiva estuvo mucho más orientada a la producción de arreglos y fusiones musicales que a la creación o adaptación de las letras. A pesar de esta distancia, se puede inferir que el lenguaje más poético o, mejor dicho, considerado más poético por ser menos común, era visto como más valioso. Es que, como dije anteriormente, los sectores culturalmente dominantes no consideran que “volarse las chapas” sea un recurso poético, pero cantar “como el viento” sí. La diferencia es que la primera puede escuchársele decir a cualquier cordobés y la segunda no, marcando la diferencia entre los comunes y los artistas.

Fuiste tú, la lluvia que golpeaba mi ventana
La suave brisa de cada mañana
El sol que sale en cada amanecer
Fuiste tú, la estrella que mis noches alumbraba
La flor que nace en cada primavera
Fuiste tú.
(“Te quedaste dentro de mi piel”, Chébere, 1982b)

Y esta inclinación hacia la utilización de un vocabulario y de recursos extraños al habla coloquial de los cordobeses se

hace todavía más evidente en las letras de aquellas canciones que importaron desde otros campos de la música popular.

> Son muy frías las noches si no estás a mi lado,
> cuántos caminos juntos hemos transitado?
> cuántos miles de sueños se nos han esfumado?
> Yo quiero verte otra vez!
> Bosques llenos de magia nos están aguardando,
> con soles de colores que muy juntos creamos,
> un sueño ver tu cara en mares de besos,
> yo quiero verte otra vez!
> (“Carta en Do mayor”, Chébere, 1985)

La opción por importar canciones con descripciones más densas de los sentimientos de los personajes, y con una utilización más pretenciosa del lenguaje, es indicativa de que subyace una valoración diferente de lo que merece ser objeto de una canción, y de la manera de describirlo. Una axiología que da valor a lo extraño, a lo diferente, antes que a lo común.

De allí que incorporaran casi sin modificaciones las letras, aun cuando algunas adaptaciones eran posibles sin demasiado esfuerzo. Por ejemplo, en esas canciones es frecuente la utilización del adversativo “mas” en lugar de “pero” que, en Córdoba, es casi tan extravagante como hablar de “transitar” en lugar de caminar, “aguardar” en lugar de esperar, “esfumado” en lugar de borrado o ver “mares” y “bosques” entre quienes apenas si conocían los montes y los ríos.

Y no es por respetar la canción original, porque sí se permitieron otras alteraciones, como cambiarle el género al sujeto deseado cuando era una canción originariamente pensada para ser interpretada por una mujer[21]. La modificación en el género del sujeto deseado sí era percibida como necesaria, para no ser tomados por homosexuales, aunque para esto tuvieran que modificar toda la canción.

Ocurre que, en el paradigma blanqueado, al igual que en el paradigma tradicional, prevalece el uso de la primera persona singular, y se propone una identificación entre el enunciador y la voz lírica. Es decir, aunque todos asumen que las historias que narran no necesariamente son reales, ni pertenecen a los cantantes, existe la fantasía de que podrían serlo en alguna medida.

Que les resultara molesto ponerle voz y cuerpo a una canción en la que se expresa el deseo por un hombre, pero no les resultara artificioso decir que juntos crearon “soles de colores” nos informa sobre lo que consideraban bello, bueno y valioso, y lo que no. Ese lenguaje extravagante es visto como más poético y, en ese juicio, más valioso que el autóctono.

Sin embargo, nuevamente, la selección tropical representa una interesante excepción en este punto. En los cuartetos tropicales reaparecen rasgos del cuarteto tradicional: letras muy simples en dos a cuatro versos que se repiten, con frases cortas y rimas fáciles -muchas veces consonantes-; con descripciones de situaciones comunes y en un lenguaje mucho más coloquial. Incluso, aparecen contracciones lingüísticas como pa en lugar de para, na en lugar de nada, ao en lugar de ado, etc., y el repertorio tropical tiene mucha menor pretensión expresiva en cuanto a contenido sentimental o narrativo.

Con respecto a los tópicos frecuentes, en el paradigma blanqueado las canciones hablan casi exclusivamente del amor. Otros tópicos del paradigma tradicional como los oficios, la vida conyugal, las novedades efímeras y las noticias de actualidad, han desaparecido por completo. La temática amorosa ocupa más del 80% de las canciones. La forma de amor predominante es la del amor romántico pasional[22], mientras que el amor liviano aparece en menor medida y se reserva para la selección tropical. También se reserva para la selección tropical la fiesta, el humor y la estética del ingenio, en construcciones descriptivas y sumamente sencillas. Tópicos

y formas características del paradigma tradicional que reaparecen dentro del dispositivo sonoro tropical el cual, paradójicamente, fue el más cuestionado por los cuartetros tradicionalistas.

No obstante, en términos globales, estos tópicos tendrán una presencia mucho menor que en el paradigma tradicional.

Ahora bien, decir que las canciones hablan mucho del amor romántico es describir poco, en realidad, ante las muchas variaciones que puede tener ese sentimiento de una cultura afectiva a otra[23]. Los sentimientos no son naturales, son construcciones discursivas con alto poder performativo. Es decir, los sentimientos no sólo son etiquetas que nos permiten comunicar -y pensar- lo que sentimos, sino que también permiten que se nos enseñe qué emociones debemos -o podemos- sentir cuando, por ejemplo, nos enamoramos; cómo es lícito expresarlas -si es que es lícito- y quiénes pueden hacerlo (Montes, 2016a; Díaz y Montes, 2020). Las músicas populares juegan un papel importantísimo en la educación sentimental de una sociedad (de la Peza, 1994) porque son, muy frecuentemente, relatos sobre sentimientos. Entonces, más que decir que son canciones que hablan del amor, vale preguntarse qué versión del amor presentan y en qué axiologías afectivas se apoyan[24]. Lo interesante es observar qué emociones configuran ese sentimiento en la versión del cuarteto blanqueado, qué sujetos habilita a sentirlas y expresarlas, y con qué intensidad las padecen; en qué axiologías afectivas se inscriben -es decir, qué carga valorativa arrastran esos afectos-, que acciones legitiman esos estados afectivos y, finalmente, cómo todo eso contribuye a la construcción de una imagen valorada del enunciador.

2.3.1. “Hoy me han visto llorar”[25]

El amor romántico, en términos occidentales y modernos, se concibe como un sentimiento que involucra cariño, deseo sexual y unión de pareja. En los años 80, además, todavía

suponía exclusividad tanto sexual como afectiva; aunque, como ya dije, esa ley regía con una fuerza diferencial entre hombres y mujeres.

El amor romántico se erige sobre la creencia de que es en el vínculo de pareja donde el sujeto se completa -la metáfora de la media naranja-, de modo que la pérdida del vínculo supone una lesión para el sujeto (Flores Fonseca, 2019). Pero la gravedad de esa lesión puede variar de una versión a otra del amor romántico. Llevado al extremo, puede concebirse como la disolución total del sujeto, acarreando alguna forma de muerte en vida. Podemos decir que esta forma de amor es *trascendental*, dado que la vida adquiere o pierde su sentido en función del vínculo amoroso.

En el cuarteto blanqueado, esta forma de amor se impone por sobre el amor liviano e instala las emociones disfóricas en las letras de las canciones, algo que era muy marginal en el cuarteto tradicional. Porque, al igual que en el bolero y en la balada, lo que más se narra no es la alegría del amor correspondido, sino el sufrimiento por el abandono, la traición o la indiferencia de la mujer amada.

Ay! como sufro mi amor
Por culpa de tu error
he perdido la calma
Yo no sé qué voy a hacer
He perdido la fe
Se me ha partido el alma
Siento que voy a enloquecer
Ya no encuentro placer
No lo puedo entender
No me atormentes, no me atormentes
Quiero quitarte, hoy de mi mente
(“Quiero quitarte de mi mente”, Chébere, 1977)

Donde está tu corazón, donde está

Donde está tu corazón, lo quiero hallar
Sin él no sé vivir, Sin él no soy feliz
Me muero, muero de dolor
(“Dime dónde está tu corazón”, Santamarina, 1984a)

Deja que mis sueños se aferren a tu pecho
Para que te cuenten cuán grande es mi dolor
Déjame estrujarte con este loco amor
Que me tiene al borde de la desolación
Deja que mis manos no sientan el frío
El frío terrible de la soledad
Quémame los ojos si es preciso, vida
Pero nunca digas que no volverás
(“Quémame los ojos”, Chébere, 1977)

Es interesante destacar la importancia de esta característica. Por una parte, introdujo con fuerza de norma algo que era ajeno al paradigma tradicional: los estados afectivos disfóricos. Por la otra, un nuevo modelo de masculinidad o, al menos, uno que estaba en tensión con el modelo hegemónico clásico: aquel varón poderoso, autónomo, dominante en relación con la mujer y a los otros varones (Kimmel, 1997). Porque si, para ser tal, el sujeto necesita de la mujer amada, eso supone una dependencia y, por ende, una vulnerabilidad. Esta situación se agrava por el carácter pasional del sentimiento amoroso. El amor pasional es experimentado como algo que se padece, como algo de lo que el sujeto es presa, sin mediar su voluntad y sin capacidad de resistencia (Abraham, 1992). No sólo necesita de ella, sino que no puede dejar de necesitar de ella, aunque lo intente. Así, el sujeto preso del amor pasional es, en definitiva, *impotente*.

Tus besos no puedo borrar de mi ser
Tu aliento lo llevo muy dentro de mí
No puedo olvidarte, no sé cómo hacer

Quisiera arrancarte de mi ser
Los días me paso queriendo borrar
Aquellos recuerdos que tengo de ti
No puedo olvidarte, no sé cómo hacer
Quisiera arrancarte de mi ser
("Tus besos no puedo borrar", Sebastián, 1981)

Procuro olvidarte
Siguiendo la ruta de un pájaro herido
Procuro alejarme
De aquellos lugares donde nos quisimos
Me enredo en amores, sin ganas ni fuerzas por ver si te olvido
Y llega la noche y de nuevo comprendo que te necesito
Procuro olvidarte
Haciendo en el día mil cosas distintas
Procuro olvidarte
Pisando y contando las hojas caídas
Procuro cansarme
Llegar a la noche apenas sin vida
Y al ver nuestra casa tan sola y callada no sé lo que haría…
Lo que haría… porque estuvieras tú, porque siguieras tu conmigo
Lo que haría… por no sentirme así, por no vivir así… perdido
Lo que haría… porque estuvieras tú, porque siguieras tu conmigo
Lo que haría… por no sentirme así, por no vivir así… perdido
("Procuro olvidarte", Chébere, 1982a)

Si bien en el paradigma tradicional algunas pasiones eran valoradas positivamente -especialmente el deseo sexual, porque operaba como signo de virilidad- el amor romántico pasional coloca al sujeto en un lugar de absoluta debilidad, en la medida que ya no se trata de una emoción pasajera, sino de un sentimiento que le da sentido a su existencia. No estamos ante

una pérdida de control excepcional, acotada al momento de la fiesta y del baile, sino de un estado permanente, de una dependencia emocional que lo vuelve vulnerable e impotente.

> Títere, pregunto dónde está mi suerte
> estoy a punto de perderte, títere
> me llamas sólo cuando quieres
> no soy el tipo que prefieres, títere.
>
> Callas por no lastimarme
> y te da lástima dejarme, déjame.
> (“Soy un títere”, Chébere, 1984b)

Por si esto no fuera lo suficientemente disruptivo, no sólo es vulnerable ante la mujer, sino que lo hace público. En el paradigma tradicional, recordemos, las desventuras que se narraban eran lo suficientemente intrascendentes como para hacer de ellas motivo de gastada. No era la canción de cuarteto el lugar para andar dando lástima. Y este hacer público el dolor, el sufrimiento, la dependencia, la infidelidad sufrida, el desprecio padecido, la impotencia y la humillación por no poder dejar de amar a quien lo hace sufrir; es un rasgo otrora incompatible con la masculinidad hegemónica clásica.

En términos retóricos, en las canciones de (des)amor lo que importa es la descripción del calvario del yo lírico, antes que la narración del abandono, de la infidelidad o del desprecio. La canción de amor es, en realidad, una excusa para la descripción de la experiencia subjetiva, emocional, del sujeto.

El tono melodramático de esas canciones contrasta con lo que había caracterizado a los productos de la cultura popular de Córdoba hasta entonces. Si el melodrama era una matriz cultural con fuerte arraigo en los sectores populares de (buena parte de) Latinoamérica (Martín-Barbero, 1998), en Córdoba,

en cambio, el recurso del humor les permitía evadir, en gran medida, el dramatismo de la experiencia cotidiana, o procesarlo por otros medios. Lo cierto es que esa matriz melodramática era ajena al cuarteto hasta la aparición de este paradigma discursivo.

Las letras de amor romántico del paradigma blanqueado, con detalladas descripciones del sufrimiento provocado por el sentimiento amoroso, nos hablan de un cambio de signo en la valoración de a) las emociones disfóricas frente a las eufóricas, b) La vulnerabilidad del varón ante la mujer y c) la expresión pública de estos afectos. Todos éstos, rasgos otrora considerados feminizantes en la cultura popular de Córdoba.

"Hoy me han visto llorar" quizás sea un ejemplo ideal para mostrar hasta qué punto la expresión de estos afectos representa la ruptura con un mandato de desapego emocional e inexpresividad afectiva en los varones, que todavía en los 80 tenía vigencia. En una retórica que dice negar lo que, en realidad, afirma, el yo lírico de la canción expresa la vergüenza del varón que sufre, y llora, porque no puede olvidar a la amada.

No le cuentes a nadie que me has visto llorar
Deja que todos crean que la pude olvidar
No le digas a nadie que me muero de amor
Pero que puedo hacer si ella está en mi corazón.
No le cuentes a nadie que me has visto llorar
Deja que todos crean que la pude olvidar
No le digas a nadie que al llorar la nombré
Y en mis noches sin sueños la siento volver.
No le cuentes a nadie que muy solo estoy
Esperando el regreso, esperando su amor
No le digas a nadie que me muero de amor
Deja que todos crean que el amor ya murió.
("Hoy me han visto llorar", Chébere, 1982a)

A pesar de la intención manifiesta, lo que hace el yo lírico no es ocultar el sufrimiento sino, por el contrario, exhibir un sufrimiento doble: sufre por el amor no correspondido y sufre la vergüenza que le provoca su vulnerabilidad. Al hacerlo se coloca como víctima de un doble calvario: el del amor, por una parte, y el de la soledad de la masculinidad, por la otra. Así, lejos de feminizarlo por partida doble, manifestar la vergüenza por llorar es lo que lo rescata de la feminización. Esta retórica[26], en realidad, deja entrever una tensión entre dos mandatos de masculinidad opuestos. El de la masculinidad clásica, caracterizada por la contención afectiva, la independencia y el ejercicio del poder; y un nuevo modelo de masculinidad que podemos llamar, sin cargarlo valorativamente, *sensible*, para remarcar que lo que es valorado positivamente es la capacidad de sentir emociones. Y cuanto más *apasionado* ese sentir, más valorado se vuelve. Es decir, cuanto más *impotente* queda el sujeto ante ese sentimiento.

Lo cual nos invita a observar cómo aparecen el deseo y la sexualidad en el paradigma blanqueado.

Dice que soy un león
Porque no abro las puertas de mi corazón
Pero no sabe que soy el más manso del mundo
Cuando pienso en su amor
Un león, un león, que está herido de amor
Y quisiera devorar tu alma
Un león, un león, que está herido de amor
Y quisiera desgarrar tu espalda
Dice que soy un león
Porque busco la sombra cuando estoy frente al sol
Dice que soy un león
Pero guardo en silencio mi pena de amor
(“Dice que soy un león”, Sebastián, 1983)

2.3.2. “Fuego pasional”[27]

Al igual que en el paradigma tradicional el deseo sexual masculino es una emoción bien valorada. Se expresa abiertamente y su causa se deposita, casi exclusivamente, en la mujer: es ella la que -por su cuerpo, por cómo viste o por cómo baila-, provoca el deseo masculino, el cual se experimenta como una pasión, es decir, como algo ajeno al control del sujeto. Pero, a diferencia del paradigma tradicional, el deseo sexual aparece como algo transversal a las diferentes formas de amor, desde el más liviano hasta el más romántico. Tal vez, lo que distingue a las diferentes versiones del amor romántico sea, justamente, el peso relativo que adquiere el deseo sexual. Promediando los años 80 es posible observar la tendencia, en el cuarteto cordobés, a darle cada vez más presencia al deseo sexual en la canción romántica. Sentir un deseo desbordante vuelve más pasional el sentimiento y, en esa economía afectiva, más pasional es más auténtico.

Siento un fuego que me quema
Que me quema y me desgarra
Me sofoca y me atormenta
Que me quema sin piedad
Siento un fuego en tu mirada
Que me quema y me desgarra
Siento un fuego embravecido
Siento un fuego pasional
Y me queman tus labios
Y me queman tus besos
Y me quema tu boca
cuando dices te quiero
Y me queman tus labios
Y me queman tus besos
Y me quema tu aliento
cuando dices te quiero
(“Fuego Pasional”, Pelusa, 1989a)

Es que cuando te veo tengo fuego en el cuerpo

siento fiebre en el alma.
Si mis viejos pecados ya los tengo pagados,
tú me haces otra vez, pecador.
(Pecador, Chébere, 1984a)

Juré que no iba a verte
Mucho menos enloquecerme
Pero no sé qué has hecho en mí
Es tu veneno que lentamente
Se apodera de mis deseos
Y me ahoga en todos tus besos.
No puedo hablar, solo sentir
Como estremeces todo mi cuerpo
Y tú bien sabes que no fui yo
No es culpable la situación.
Que quede claro por esta vez
Que solo eres tú, solamente tú
La que con dulzura entiende mis palabras
Y ama mi locura
La que me domina con una sonrisa
Pintada en sus labios
("Solo con un beso", Chébere, 1989b)

Como es presentado en estos relatos, el deseo del varón se convierte en su talón de Aquiles. Es el terreno en el que la mujer podría ejercer mayor poder sobre él. De la mano de esa acentuación del carácter pasional del deseo aparece la tematización de la sexualidad. El modo como se tematiza la sexualidad en la canción de amor romántico tal vez sea una de las características más notorias del período. No es solo del cuarteto, de hecho, muchas de las canciones románticas en las que aparecen referencias a la sexualidad eran covers de canciones de otros campos de música popular, especialmente baladas, de modo que estamos ante una característica que responde a un ethos de época, si se quiere. Y va a aparecer, también, en el cuarteto-cuarteto, más o menos en la misma

época.

Lo que caracteriza a esta aparición de la sexualidad en la canción romántica es que se instala como algo que va más allá del momento, efímero, del encuentro sexual, y se inserta en una narrativa donde se vuelve signo de la entrega de la persona a la unión de pareja, del amor profundo e indeleble. La romantización del deseo sexual tiene como antecedente musical directo, en nuestro país, a Leonardo Favio y a Sandro, pero era ajena al cuarteto.

Déjame demostrarte lo mucho que te quiero
Déjame que te diga cuánto te deseo
Déjame que te cante, lo mucho que te quiero
Déjame demostrarlo sobre tu cuerpo entero
Déjame que despierte, con besos tus sentidos
Para después calmarlos, como es debido
(“Buen día, Amor mío”, Chébere, 1984a)

La función y la modalidad con que aparece la sexualidad es lo realmente interesante. Si en el paradigma tradicional la mayoría de las referencias a la sexualidad iban de la mano del doble sentido erótico, y del efecto humorístico, en el paradigma blanqueado la sexualidad se vuelve cosa seria. Ya no es excusa para exhibir el ingenio, para escandalizar a la abuela y construir complicidad con otros varones; las referencias al encuentro sexual comienzan a tener una función narrativa -pues son prueba de pasionalidad- y erótica particular.

Dos desayunos señor
Habitación 911
No tema usted si al llamar
Solo el silencio responde

Es que estamos amándonos
En la piel sepultando penas

Es que tu encierras tanto amor
En tus venas

Tú me quemas
Cuando me rozan tus rodillas, tú me quemas
Cuando me abrazas y me mimas, tú me quemas
Ni el agua de los mares calmará esta hoguera
Tú me quemas

Tú me quemas
Tú hierves mi sangre al mirarte nena
Me vuelves loco y no coordino mis ideas
No sé lo que me pasa y pierdo la cabeza
En tus brazos, tú me quemas
("Tú me quemas", Chébere, 1990)

En relación con el modo como aparece, la tematización de la sexualidad viene de la mano de la aparición, en las letras, de los cuerpos y de ciertas referencias a lo que en los cuerpos ocurre. La poética que prevalece en el paradigma blanqueado tiende a limitar bastante qué de los cuerpos aparece explícitamente: los abrazos, su pelo, las caricias, la piel, el aliento, la sangre, los labios, la boca, la "fragancia" de su cuerpo "delicioso" de mujer, etc. No mucho más. En el paradigma blanqueado la sexualidad aparece envuelta en metáforas y referencias más indiciales que icónicas. Lo erótico se construye cuidando de no traspasar el límite, a veces filoso, con lo grotesco. Una apuesta difícil, donde un error de cálculo podría costarle al enunciador caer en el lugar de lo vulgar.

En un cuarto de hotel
Compartimos la piel, herida
Y empezamos a ver
que se fue la niñez, un día
en un cuarto de hotel
con el mundo al revés, andando

lo volvimos a hacer
una vez y otra vez, temblando.
(“En un cuarto de hotel”, Sebastián, 1990)

Por último, cabe destacar una característica más que suele aparecer en la tematización de la sexualidad. Párrafos atrás he dicho que el carácter pasional del deseo sexual funcionaba como prueba de autenticidad del sentimiento. Pero no solo eso, también opera como prueba de autenticidad del sujeto en su virilidad. Y en algunos casos, incluso, permite desplegar una construcción del varón como iniciador sexual de la mujer.

En una cama de hotel
Nos sorprendió la mañana
Ropa en desorden y tú
Ya mujer habilitada
(“Tú me quemas”, Chébere, 1990)

Nena, nena, nena
Tus ojos tienen luz de un nuevo amanecer
Nena, nena, nena
Tu cuerpo tiene un sol que no tuvo hasta ayer
Nena, nena, nena
Atrévete a vivir esta locura
Nena, nena, nena
No creas que lo nuestro es aventura
Te enseñaré a ser mujer porque te amo
Y piel a piel, juntos los dos…
El amor.
Te enseñaré a ser mujer entre mis brazos
Con el calor de tu piel y de mi amor
(“El sol de tu cuerpo”, Sebastián, 1986a)

Quiero saber que soy amado
tenerte aquí a mi lado
cada noche, al despertar

y descubrir con mis labios el secreto
que guardas en tu cuerpo delicioso de mujer.

Que me sorprendan las mañanas con el sol
para robarte las caricias y el amor
para gritar que ya eres mía,
que te quiero noche y día
con la fuerza abrasadora de un volcán.
("Quiero saberme tuyo", Chébere, 1979a)

Meler (2009), siguiendo a Márquez, describe algunas características de la sexualidad propia de la masculinidad hegemónica, la que define como "dominante", porque la sexualidad se concibe como herramienta de dominación. Esta caracterización general de la masculinidad nos ayudará a poner de manifiesto una tensión en el modo como la sexualidad entra en el relato del amor romántico pasional del cuarteto blanqueado. Según Meler, algunos de los emblemas de masculinidad heterosexual dominante son: a) la obsesión por el desempeño -cumplir, aunque no se tenga deseo y ser el proveedor del placer de la mujer-, b) la hipersexualidad -esa imagen del varón siempre excitable, siempre deseante, que lleva muchas veces a una promiscuidad casi compulsiva-, c) la pretensión de saber todo sobre sexo o, por lo menos, saber más que la mujer, d) Su posición activa -su rol iniciador tanto en el cortejo y como en la sexualidad- y e) La represión de la afectividad, como correlato necesario de una sexualidad asociada al dominio.

Si revisamos las canciones que hemos venido analizando hasta aquí, encontraremos que algunos de estos principios se cumplen de manera indiscutible. Notoriamente el b) y el d) y, se podría dar por supuesto también el c). Es, en cambio, en el último mandato de masculinidad dominante donde se exhibe una ruptura, al menos en estos relatos de amor romántico. La

sexualidad aparece muchas veces asociada a la afectividad y el carácter pasional del deseo coloca al yo lírico en una posición de dependencia.

2.3.3. “Alcoba prestada”[28] (La mujer infiel)

Dentro de este mismo relato de (des)amor comenzaron a aparecer canciones donde se tematiza la ruptura del contrato monogámico. Y, aunque no son tantas -poco más del 3% del corpus-, resulta llamativo que se trate principalmente de infidelidades femeninas, cuando en el paradigma tradicional la infidelidad era la “canita al aire” del varón. Al igual que con la tematización de la sexualidad, la infidelidad como tópico emergió con mayor fuerza a partir de la segunda mitad de la década de 1980.

En el 90% de los casos, la mujer es representada como malvada, desleal y mentirosa, una ingrata que traicionó el amor sincero que el varón le brindaba. En estas canciones se enfatiza la posición de víctima del varón frente a la mujer cruel. Eduardo y Laura Viñuela (2008, p. 306) señalan que “las mujeres son caracterizadas como ‘malas’ en las canciones cuando no se acomodan a los preceptos de la feminidad patriarcal. En consecuencia, llevan a cabo actos que ponen en peligro la estabilidad del sistema y minan el poder de los hombres que están a su lado”.

Nada demasiado nuevo en el universo de las músicas populares, especialmente si miramos géneros como el tango, el bolero o la balada. Sin embargo, sí era algo novedoso en el cuarteto cordobés, donde esta clase de traición a la virilidad masculina no formaba parte, hasta ahora, de lo enunciable. No porque no existiera, o porque no importara. Todo lo contrario. Ser traicionado por la mujer era una desgracia demasiado grave como para tomárselo a la risa. Era demasiado doloroso como para formar parte del cuarteto tradicional. Pero más interesante que detenernos en lo que la infidelidad hace con la imagen de la mujer (no porque no sea importante, sino porque ya sabemos

lo que nos hace), es ver qué hace el yo lírico con esa traición y cómo contribuye a la construcción del enunciador.

Las fórmulas narrativas en las que aparece la infidelidad femenina son, básicamente, dos. Por una parte, la descripción del dolor ante el descubrimiento de la infidelidad de la amada que, lejos de ocultarse, se hace público. No solo duele el desamor, duelen la traición y la humillación. Estas canciones se suman, así, a los relatos de (des)amor romántico en los que la historia de traición es apenas una excusa más para desplegar la descripción del calvario del varón y construir desde allí una imagen valorada como varón sensible. Potenciado, ahora, por el contraste con la mujer moralmente inferior. En la segunda fórmula en la que aparece la infidelidad femenina, en cambio, el yo lírico no padece el dolor tan resignadamente. Se narra el modo como el varón responde a ese dolor intentando restituir su orgullo herido. Y es ésta la fórmula más frecuente en este paradigma discursivo: dos terceras partes de las canciones que tematizan la infidelidad femenina construyen a un varón que no se resigna a perder.

El modo como el varón de estos relatos recupera el control va desde formas más o menos sutiles de ejercicio del poder hasta formas de desagravio bastante violentas. En el polo de lo más sutil, el yo lírico enfrenta a la mujer y la expone en su mentira desde una posición de saber. En esos relatos se enfatiza, en definitiva, el fracaso de la mujer intentando engañarlo.

> Sé que me engañas, hace tiempo estoy notando que estás muy lejos de mí,
>
> sé que me engañas, te conozco estás ausente y no sabes qué decir.
>
> Si llegas tarde ya no sabes qué inventarme para convencerme y no, oh no,
>
> ya no tienes que esforzarte porque prefiero perderte si no es mío tu corazón.

Él o yo, ni me engañes, ni lo engañes, no te burles del amor,
él o yo, ten coraje y se sincera a quién prefieres de los dos, él o yo…
(“Ella o yo”, Chébere, 1987b)

Si, hoy vine con él
Ayer muy temprano
Siguiendo tus pasos
Llegue hasta su puerta
Sí, y juntos los vi
Sí, hoy vine con él
Después de marcharte
no pude aguantarme
y le dije quién era.
Y ahora juntos frente a ti
La mente se te enreda
Confundes las ideas
No sabes qué decir
Y ahora juntos frente a ti
Te quedas de una pieza
Fue grande la sorpresa
Ya no podrás mentir
(“Hoy vine con él”, Chébere, 1988)

En estos casos el yo lírico no se resigna ante el dolor, no acepta el lugar resignado ante la traición, enfrenta a la mujer y, en ese acto, pretende recuperar algo de la dignidad perdida. En otros casos, a la exposición de la traición le sigue la expulsión y la sentencia de que será ella quien al final pierda. Ya no se trata simplemente de exponerla y no perdonarla, de rechazar el lugar de humillación y mostrarse digno. Se trata de compensar la humillación a través de la venganza.

Ocurre que la infidelidad femenina pone en jaque al modelo de varón exitoso. La infidelidad de la mujer, dentro de la concepción romántica y patriarcal del amor (que supone la exclusividad sexual y afectiva como parte del sentimiento),

puede ser interpretada como una insatisfacción hacia él como proveedor de placer y un cuestionamiento de su virilidad[29]. Y es problemática, también, porque le quita al varón algo que la sociedad le ha dicho que es su derecho: el dominio sobre el cuerpo y el deseo de la mujer. Esa venganza, en estas canciones, puede darse de dos formas: a través del karma o por mano propia. En el primer caso la mujer pérfida pagará su osadía en manos del destino, que le cobrará cara su traición, cual si fuera un aliado o un arma al servicio del varón.

Despacito fui yo conociendo
Tu engañosa personalidad
Y ahora que yo lo sé todo
No te puedo, no, no, perdonar
Pecadora, pecadora
Siempre fuiste tan pecadora
Pecadora, pecadora,
solo tú serás la perdedora
(“Siempre fuiste pecadora”, Sebastián, 1988)

Cuidado
Si das un paso en falso
puede cambiar tu vida
Y te arrepentirás
Detente
No vayas a manchar
Tu honor y salpicar
con lodo nuestro amor
No caigas
en ese negro abismo
de falsedad y cinismo
que es la infidelidad
Cuidado
Después será muy tarde
Que en un acto cobarde
se puede perder todo
Hasta la dignidad

No des un paso más
o te arrepentirás
No quiero verte manoseada
No te arrastrés a él
No es ese tu papel
Estás desubicada.
(“Para eso soy tu hombre”, Pelusa, 1989b)

Me enteré que el otro día
que te dejaron en la calle
me cambiaste por un Rey
que resultó ser un don nadie
te hicieron pasar por tonta
al igual que tú me hacías
cuando besabas mis labios
y era a otro a quien querías.
Favor con favor se paga
hoy te tocó pagar a ti
que sientas en carne propia
lo que tú me hiciste a mí

Favor con favor se paga
tenía que ser así
ayer de mi te reíste pero hoy…
se ríen de ti.
(“Favor con favor se paga”, Chébere, 1988)

Y, en formas más directas, es el propio varón quien se ocupa de restituir su posición de dominio, haciendo alarde de formas de violencia de género que en el estado actual de la discursividad social serían inaceptables, pero que en los años 80 no escandalizaban a nadie.

Es un juego de los tres
Deberías pensarlo muy bien
El peligro es para ti

Porque yo no sé perder, jamás

No lo aguantaría
me humillaría.

Me vengaré, te perseguiré
En algún sitio te encontraré
Me vengaré, te perseguiré
No será fácil escapar de mí
(“Me vengaré, Chébere, 1987a)

Yo voy a ser el último que podrás engañar,
el último con quien logres jugar,
el último que sufriendo, infeliz,
te maldiga y perjure por ti.
Yo voy a ser el último que cometa el error,
el último que te entregue su amor,
el último, te has burlado de mí
pero esto no se queda así.
(“Voy a ser el último”, Chébere, 1987b)

Desde el punto de vista del sujeto, la acción vengadora se presume provocada, obligada, por la acción del otro (la otra, en este caso). En términos del análisis narrativo decimos que la venganza es una pasión del “no poder – no hacer”. Esto significa que la venganza, se supone, es una suerte de obligación moral del sujeto. Este lo experimenta como que *debe* hacer algo, no puede no hacer nada porque, en ese caso, estaría avalando la humillación que le provocaron. De allí que el vengador siempre ponga en la víctima la responsabilidad del daño que le propina.

Otra característica de la venganza es que, para que sea tal, debe ser una reacción equiparable al daño producido, de modo que eso da una pauta bastante clara de cuán grave se consideraba la infidelidad en la mujer.

Y aquí comienza a perfilarse el orgullo masculino como

tópico. Porque de lo que se trata, en definitiva, es de reparar, con la venganza sobre la mujer, el orgullo herido del varón.

Pero esto merece un tratamiento particular.

2.3.4. “Me dicen rompecorazones”[30]

Parece increíble que el mismo paradigma que instaló, como algo valioso, la descripción del sufrimiento y de la vulnerabilidad del varón ante el amor de la mujer, haga del *orgullo masculino* otro de sus tópicos preferentes.

La construcción del sentimiento de orgullo no es algo nuevo en las músicas populares. El rap, el reguetón, los corridos y la cumbia villera han hecho del tópico del orgullo uno de sus bastiones, y podemos encontrarlo de manera más excepcional en otras músicas argentinas, como el tango y hasta en el folklore[31]. Lo que caracteriza al orgullo como sentimiento es que constituye una puesta en valor de sí por parte del sujeto, en función de los propios méritos, a veces rozando la auto admiración. En la mayoría de los casos, esto ocurre en respuesta a alguna ofensa o humillación previa, o a la presencia de algo o alguien que pone en duda su valor. En definitiva, ¿quién sentiría la necesidad de salir a blandir orgullo si nadie lo ha puesto en duda?

Así, el orgullo puede tener diferentes versiones en diferentes campos de la música popular y en cada paradigma discursivo particular, las que podemos analizar observando cuáles son los méritos que justifican el sentimiento de orgullo, y cuáles son los sucesos o las personas cuya existencia son capaces de poner en jaque el valor del sujeto.

En las letras del cuarteto blanqueado el orgullo se erige, principalmente, frente a la mujer y, secundariamente, frente al varón competidor por el amor de la mujer. Es decir, es en el plano de las relaciones sexoafectivas con mujeres donde el varón hace alarde de su alto precio. De allí que, como dije al inicio, las canciones de amor en este paradigma discursivo son mucho más que solo canciones de amor porque en la

descripción de los vínculos sexoafectivos se van perfilando axiologías afectivas. Y en este paradigma, el orgullo masculino es uno de los sentimientos recurrentes. Una de las fórmulas con las que se construye el sentimiento de orgullo, es la del varón sexualmente agresivo, distante y desapegado emocionalmente, codiciado por las mujeres, que acumula conquistas en señal de virilidad.

Rompecorazones
Porque yo vivo solo para amar
Y si se queda alguna en el camino
Lo siento, yo sigo, no puedo parar
Yo tengo siempre el corazón amante
y un mundo adelante para conquistar
Todas quieren conquistar al rompecorazones
Y poder vivir con él un mundo de ilusiones
Pero en cosas de amor yo nunca le doy tregua
Ellas proponen el juego, pero yo las reglas.
(“Me dicen rompecorazones”, Sebastián, 1984)

El vínculo, aquí, es diferente del que presume el amor liviano, del que hablé en el capítulo anterior. El varón, en este caso, no propone un vínculo sexoafectivo liviano y efímero, el varón se jacta de que él tiene un vínculo desapegado afectivamente, pero ellas no. La vulnerabilidad que supone el sentimiento amoroso en quien lo padece es utilizada por el yo lírico para ejercer el poder y disfrutar de las prebendas que ofrece un vínculo desigual, y esto es exhibido como una hazaña. Se trata, en definitiva, del distanciamiento emocional y la carencia de empatía, rozando la crueldad, como mérito propio. Esto no es casual, Eva Illouz (2020, p. 109) sostiene que el desapego emocional en la sexualidad opera como una herramienta de control masculino y, a la vez, un símbolo de su autonomía.

Si lloras por mí, será porque me querés
Si sufres así, será porque me extrañás
Recuerdas, tal vez, las cosas que han pasado,
Qué lejos están, qué lejos han quedado.

Y hoy lloras por mí, porque has quedado sola
La vida es así, y te has quedado sola
Porque me diste alas, porque aprendí a volar
Y el amor, de las manos, dejamos escapar.
("Y te has quedado sola", Santamarina, 1989)

A que no te vas
A que no te atreves a marcharte para siempre
Como juras que lo harás
A que no te vas
A que sigues aguantando aquí a mi lado
Lo que tengas que aguantar
("A que no te vas", Chébere, 1979a)

En otras ocasiones, la ostentación de orgullo viene a compensar la afrenta de la mujer. Como en el caso de la infidelidad, que vimos en el apartado anterior, el varón no se resigna a ocupar el lugar del que sufre pasivamente, ni acepta mostrarse vulnerable e impotente. El varón orgulloso se muestra capaz de sobreponerse al amor no correspondido y sube la apuesta: Ella se arrepentirá, pues no encontrará hombre mejor que él. En estos casos es con ella con quien compite, es la mujer -en su desaire- la que ha puesto en discusión el valor del sujeto y éste responde con su alarde orgulloso, mezcla rara de resiliencia y rencor.

La gente está diciendo que estás loca por volver
La gente también sabe que eso nunca puede ser
La gente fue testigo de la burla de tu amor
Y saben que no he sido el pecador
Quiere volver, y volver, y volver

Y no sabe que ya tengo otro querer
Quiere volver, y volver, y volver
Yo quisiera preguntarle para qué
Quiere volver, y volver, y volver
La guitarra me la alcanza otra mujer
Quiere volver, y volver, y volver
Y volver no puede ser
("La gente está diciendo", Pelusa, 1988)

Diferente es el caso cuando el desaire femenino vino de la mano de la aparición de un tercero en la ecuación amorosa. La presencia de otro hombre en el relato de orgullo masculino viene acompañada, con frecuencia, del alarde sobre los méritos del yo lírico en el desempeño sexual (en abierta competencia con el otro hombre). Su calidad como amante aparece como un mérito más del sujeto, que se adiciona a la exhibición de conquistas y autonomía afectiva como valores masculinos por excelencia. Y resulta interesante este elemento porque abre la puerta al ingreso -tal vez de manera torpe- de la cuestión del deseo y del placer sexual de la mujer. Lo hace, claro está, desde la perspectiva masculina y en función de ella: se exalta su capacidad de ser proveedor -ahora de placer-, como un rasgo de virilidad, de cara a la competencia con otros varones.

Aunque te repitas cada noche
Que como tu amante fracasé
Que no te hacen falta mis caricias
Es una mentira, ya lo sé
Te acordarás de mí, te acordarás de mí
Es una mentira, te acordarás de mí.
("Te acordarás de mí", Santamarina, 1984b)

Duermes tú con él, y no eres feliz
Y en tu soledad, ahí te acordarás de mí
Volverás a mi cama, al calor de mi almohada (coro)

Volverás a mi lado, porque sabes muy bien
Que conmigo en la cama
Entre sábana y sábana, yo te amaré
("Volverás a mi cama", Sebastián, 1990)

Dile que no, él te puede entender
Dile que no, él no sabe querer
Dile que no sabe hacer el amor
Dile que yo, yo te entiendo mejor
Dile que no, ya tienes otro amor
Dile que no, aunque te pida perdón
Dile que no, sé amarte mejor
Dile que no, que no, que no, que no
("Yo te entiendo mejor", Sebastián, 1986a)

Miéntete
Cuando tu cuerpo por la noche quiera más
Cuando con otro tú me quieras comparar
Miéntete, miéntete
Y no te mires al espejo nunca más
Porque el espejo nunca miente y llorarás
Miéntete, miéntete.
("Miéntete", Chébere, 1989)

Así, aunque sea solo como trasfondo de esa exhibición de virilidad, como botín de guerra frente al oponente, el goce femenino comienza a tener una (opaca) existencia en las canciones del cuarteto blanqueado. Las mujeres parecen haber conquistado el derecho de gozar del sexo, y ellos creen que son quienes pueden (o deben) proveerlo.

2.3.5. Reaparición -tropicalizada- de la fiesta, del humor y del amor liviano

Tópicos que fueron distintivos del cuarteto en el paradigma tradicional desaparecieron casi por completo durante los primeros años del paradigma blanqueado, como estrategia de distanciamiento, hasta que reaparecieron de la mano de la

selección tropical. Eso sí, en una proporción mucho menor. Resulta interesante analizar ese movimiento de desaparición y reaparición. Si tomamos a Chébere como caso testigo, estos tópicos desaparecen por completo desde 1977 hasta 1980 -4 discos-. Recién en 1981 reaparece el amor liviano con una sola pista y en el segundo disco de 1982, ya dentro de la selección tropical, tenemos un tema que versa sobre el amor liviano, y un enganchado tropical atravesado por el humor. A partir de allí mantendrán una presencia pequeña en los discos, aunque seguirá presente en los bailes. En el vivo, la selección tropical marcaba el momento en el que locutor/animador aprovechaba a hacer bromas sobre los músicos, las canciones y los asistentes, de modo que el humor reaparecía con más fuerza que en los discos.

En relación con el amor liviano, se sostiene el énfasis en el carácter placentero del vínculo sexoafectivo, sin promesa de amor permanente. Lo que caracteriza a esta versión del amor es su carácter efímero y fuertemente determinado por la expresión del deseo masculino, y el tono eufórico. Pero, en realidad, el amor liviano es tan pasional como las otras formas de amor, con la diferencia que la pasión que aquí aparece como incontenible no es ni el cariño, ni los celos, ni el dolor; sino solo el deseo.

Esa mujer de cara tan bonita
Esa mujer que mi pasión provoca
A esa mujer le juro que quisiera
Los labios míos estrujar en su boca
Esa mujer me gusta, Esa mujer me gusta,
Esa mujer me gusta, y no lo niego
(“Esa mujer”, Chébere, 1989)

Se recupera, también, el vínculo entre esta forma de amor liviano con el baile y la fiesta, con el cuerpo de la mujer -y lo

que hace con él- como causa de ese deseo incontenible, el lenguaje menos rebuscado, la simpleza de los versos y el carácter alegre.

Baila como un terremoto
Su cintura me hace temblar
Tiene un feeling que me vuelve loco
Yo no me puedo controlar
Mira cómo sube y baja
Como si se fuera a romper
Se me pone un frío en la espalda
Yo no sé lo que voy a hacer
No la dejes ir, no la dejes ir
Porque te lo digo yo
¿Quien es? Violeta
Y se va sin decir adiós
("No la dejes ir a Violeta", Chébere, 1988)

También el humor reaparece de la mano de los tropicales, y algunas temáticas alegres, más cotidianas. Lo que ha disminuido notoriamente es el doble sentido erótico y aquella estética del ingenio de la que el cuarteto tradicional hacía gala. En general se trata de formas de humor más blandas, menos transgresoras.

Caramba, caramba, ya viene el lunes
Caramba, ya viene el lunes
(BIS)

Resaqueao de la fiesta
Uno vuelve a la rutina
Sin deseos de levantarse
Y pidiendo vitaminas

Caramba, caramba, ya viene el lunes
Caramba, ya viene el lunes

(BIS)

Entrando el fin de semana
Pido un vino pa mi mesa
pensando que viene el lunes,
ya me duele la cabeza
(“Odio los lunes”, Chébere, 1989)

Si me voy de la casa está malo
Si me quedo en la casa es peor
Ella quiere que yo esté amarrado
Sin poder ni si quiera cantar
Si me invitan a ir a una fiesta
Derechito va a ir a parar
El negrito metido en la casa
Sin poder ni si quiera bailar
No me tengas tan amarrao
Quiero un poco de diversión
(“El Amarrado”, Pelusa, 1987)

Yo busco una novia gorda
También busco una flaquita
(BIS)
La flaca para el verano
Para el invierno la gorda
(BIS)
La flaca en el verano es dulce en el amor
La gorda en el invierno abriga con su amor
(BIS)
Gorditas y flaquitas, las dos son un primor
En invierno y en verano, no me faltará el amor.
(BIS)
(“La flaca y la gorda”, Santamarina, 1983a)

Resulta significativo que los tópicos ligados a lo efímero, socialmente menos valorados, hayan sido erradicados, primero,

y vueltos a incorporar, después. Como dije anteriormente, considero que se trató de una apuesta por blanquear que debió ser matizada por demanda del público. La selección tropical es la más tradicional, desde el punto de vista de las letras de las canciones. También por el tono eufórico de las temáticas y su concordancia con el dispositivo sonoro (eufórico, simple y útil). Sin embargo, es la más extranjera en términos sonoros. El rock y la balada estaban instalados en las radios locales, y eran consumo normal de los sectores medios, pero la sonoridad caribeña, con sus tumbadoras y sus trompetas, se escuchaba como algo mucho más foráneo. Tal vez por eso lo más tradicional, lo menos blanco, pudo emerger mejor en ese dispositivo sonoro. La selección tropical permitió restituir algo que se resistía a ser eliminado, pero desde una estética menos autóctona.

2.4. Enciendan las luces, comienza el show

Uno de los grandes cambios que introdujo el cuarteto blanqueado fue en la apuesta escénica. Las bandas no se concebían ya como mera musicalizadora de la fiesta sino, también, como espectáculo para ser visto y consumido con la mirada. Es cierto que ya en el cuarteto tradicional algunos cantantes comenzaban a atraer las miradas por su actuación mientras cantaban, pero se trataba más de algo estilístico, individual, dependiente casi exclusivamente del carisma del vocalista[32].

Chébere fue la primera banda en incorporar técnicos iluminadores, algo que, prontamente, se impuso en el resto del paradigma. El cuarteto blanqueado va a introducir una lógica híbrida entre el recital y el baile. Luces, vestuarios especiales, instrumentos vistosos (un teclado colgante, por ejemplo, o una guitarra eléctrica rosa) y una distribución de los músicos en el escenario al estilo de las grandes bandas, con lugares bien definidos para cada sección y coreografías y acciones

previamente ensayadas para cada momento de la presentación. Se hizo frecuente que, en algún momento, algún instrumentista tomara el centro del espectáculo e hiciera gala de virtuosismo. Sebastián, por ejemplo, solía darle algún espacio al saxofonista, y el guitarrista de Chébere también tenía sus momentos de protagonismo. La sección de vientos de muchas de estas bandas también comenzó a tener su momento protagónico. Las luces tenían un papel importante a la hora de configurar el escenario como centro de la mirada, como espacio diferenciador de los comunes y como organizadoras de la atención en esos guiones performáticos sobre el escenario. Las luces indicaban al público qué debían mirar en ese momento de la performance.

La estética del vestuario y de la presentación de los músicos también va a ser diferente. En general, construyendo una fuerte diferencia con los tradicionales a partir de la *informalidad* de la vestimenta y de los movimientos sobre el escenario[33].

Algunas bandas optaron por un estilo rockero -pantalones y camperas de jeans o de cuero, camisas, remeras con inscripciones en inglés, cabellos largos- mientras que otras optaron por trajes coloridos, desenfadados. Incluso, algunas bandas optaron por un estilo u otro en diferentes momentos del período. Los solistas (Pelusa, Sebastián) solían uniformar al resto de la banda mientras ellos permanecían con una vestimenta más sobresaliente. Cada banda hacía su propia apuesta buscando destacar aquello que la diferenciaba de las otras, aquello que consideraba que era su fortaleza: Sebastián construyendo esa imagen de varón seductor -enseñando parte del pecho con las camisas abiertas, por ejemplo- Pelusa más sobrio, dando una imagen más al estilo de los baladistas como Luis Miguel; Chébere con una apuesta más grupal, uniformada casi siempre, Santamarina más rockero, etc.

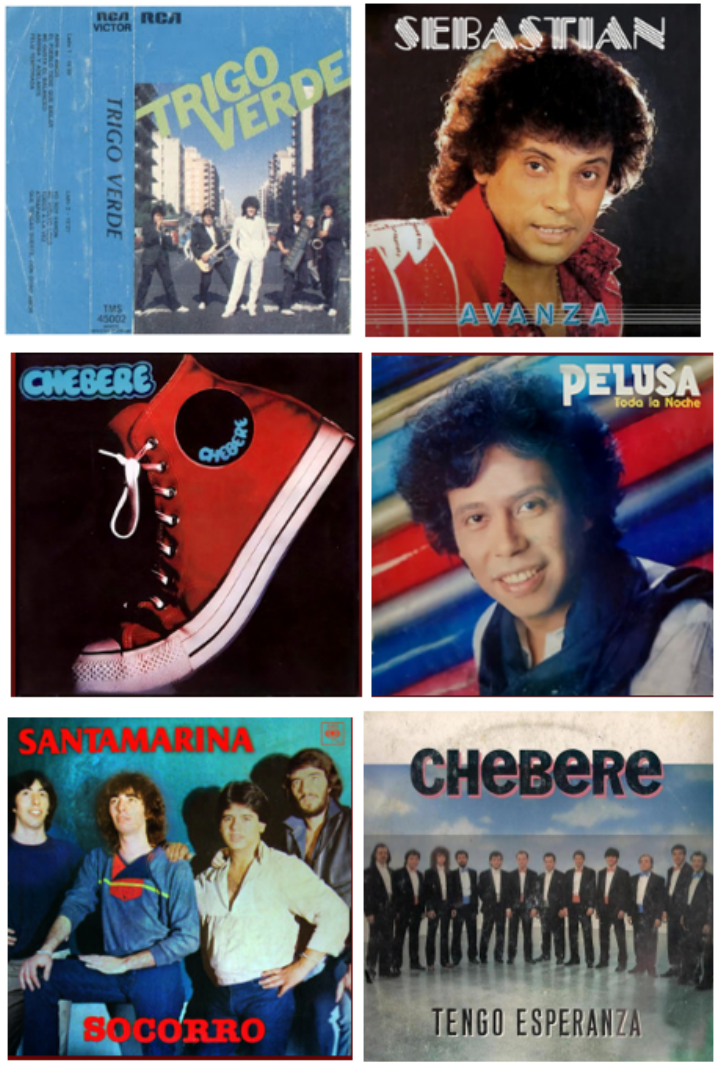
Lo que une a todos ellos es la preocupación por construir una imagen que los distinguiera de la generación anterior.

Había vestuario con brillos, hombreras en los trajes, producción de cabelleras largas, permanentes para marcar los rulos al estilo de los rockeros de la época, cambios de *loocks* de una presentación a otra, etc. La apuesta en el vestuario oscilaba entre presentarse juveniles y presentarse más "profesionales". Esta segunda opción solía darse en ocasiones especiales (aniversario de las bandas, disco doble, presentaciones televisivas muy importantes, etc.). En esos casos llegaron a presentarse todos los músicos con smocking (algo que salía por completo de las vestimentas más formales que podían verse en Córdoba) pero con algún detalle de color estridente, como pajarita y faja de color brillante. También las gráficas de los discos dejan ver esas diferentes apuestas. Todas tenían en común la construcción de una distancia generacional y de clase con el paradigma tradicional.

Imagen 9. Tapas de discos

De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Chébere (1978, 1980), Santamarina (1982, 1984), Sebastián (1984), Pelusa (1985).

Imagen 10. Tapas de discos



De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Trigo Verde (1986), Sebastián (1987), Chébere (1987), Pelusa (1988), Santamarina (1988) Chébere (1989).

La televisión va a ser un factor clave en el desarrollo y estructuración de esta importancia escénica. Los programas de televisión tipo ómnibus de los sábados y domingos se convirtieron en una vidriera fundamental para las bandas de cuarteto con el regreso de la democracia, y se sumaron a los programas radiales como parte de las instituciones que funcionaban, a su vez, como consagratorias y promotoras. A

diferencia de otros campos de música popular -como el rock o el folklore- no existían revistas especializadas, ni participaba el cuarteto de festivales o premiaciones. La radio y la televisión definían lo que se difundía, y la presencia en estos medios, así como el éxito en términos de ventas -de discos y de entradas a los bailes-, era la única vara para medir el éxito. Las bandas del paradigma blanqueado entendían esto y buscaban dar una impresión de profesionalismo y grandeza, especialmente en televisión. Si vemos los videos de Telemanías de los años 80[34], es frecuente observar instrumentistas que tienen poca injerencia en el sonido real de la banda. Músicos contratados para la ocasión que hacían playback de algo que, en la grabación y en los bailes, se hacía con el teclado; o músicos contratados ad hoc que se limitaban a tocar la pandereta o el güiro, cuando en otras actuaciones quien hacía eso era el mismo que hacía coros o, a veces, el propio cantante. Es decir, las bandas se "agrandaban", en un sentido literal (en cantidad de instrumentos y músicos) y en sentido simbólico (porque eso los hacía ver más grandiosos), para el show de televisión. Tener más instrumentos, mostrarse grandes, era equivalente a mostrarse más exitosos y profesionales.

Palabras aparte merece la performance escénica de los vocalistas. Estos se adaptaron a lo que, según Simon Frith, es propio de la performance pop. "los cantantes pop forman parte de un proceso de *representación doble*: encarnan tanto la personalidad de la estrella como la personalidad de la canción (el rol que cada letra requiere), y el arte de la estrella pop es mantener a la vez ambas representaciones en juego" (Frith, 2014, p. 370). Es decir, el arte de la estrella es encarnar al mismo tiempo al yo lírico y al enunciador.

Los cuarteteros lo hicieron siguiendo el modelo de estrella de los baladistas foráneos. Mucho más serios que los cuarteteros tradicionales, no buscaban verse tan cercanos, sino profesionales. El modelo performático era el de los baladistas

nacionales como Sandro, primero, e internacionales como Julio Iglesias, El Puma Rodríguez o Luis Miguel. Es decir, un modelo de varón que mira a cámara cuando canta, o a las fans que observan deseantes cerca del escenario, que asume el personaje del yo lírico, interpela al público desde la mirada y se muestra afectado por las pasiones que narra a través de la gestualidad. Esto, claro, sin caer en la hipérbole afectiva de otros baladistas de la época como Juan Gabriel, que en el contexto de la conservadora sociedad cordobesa hubiera resultado demasiado femenino. Es en esta etapa cuando los cantantes de cuarteto empiezan a encarnar la imagen de sex symbols locales. Aquello que Blázquez (2014, pp. 162-165) certeramente notaba en su etnografía en los bailes de los años 90 (que los varones sobre el escenario eran objetos de deseo y consumo visual para las mujeres, y modelos a imitar por los varones), es un modelo de consumo musical, y vincular, que introdujeron en la música de Córdoba estas bandas de cuarteto. Pero se trata de un modelo que no era nuevo en el mundo de la música popular moderna, puesto que forma parte de los cambios que introdujo la cultura de la música pop (Frith, 2014).

A los productores de cuarteto, ungirse como ídolos y asociar el consumo visual de sus cuerpos en escena, y de sus performances, como parte del consumo musical; les permitió no sucumbir ante la música grabada, aunque los condenara a una altísima rotación de "cantantes-estrellas" que vuelve complejo el sostenimiento de las bandas en el tiempo.

Corrían los años 80 y las técnicas de reproducción musical, junto a las nuevas tecnologías de amplificación de sonido, permitían armar fácilmente un baile sin música en vivo. El auge de las discotecas es prueba clara de esto. Y para una economía musical del interior, las regalías que ofrecían los derechos de autor por la venta de *cassettes* y LP no permitían dejar de tocar en vivo. ¿Por qué el público preferiría un baile con músicos en vivo a un baile con música grabada?

En buena medida, la estrategia de hibridar el baile con la lógica del recital, y erigirse como modelos de identificación masculina y de erotización femenina, fue lo que sostuvo al baile de cuarteto ante el auge de las discotecas. El baile permitía un vínculo diferente con los ídolos, una proximidad con esos sujetos deseados. Mientras el escenario y la performance marcaban la distancia con el público -distancia que los erigía como ídolos, precisamente-, en sus bordes porosos se trazaban cercanías: cantar mirando a los ojos de algunas fans que se apostaban contra el escenario, saludar a algunos conocidos del público, sostener un affaire con algunas de las fans, recibir sus cartas de amor y deseo, agradecerles desde el escenario, etc.

Así, los cuarteteros encontraron la manera de ofrecer un plus que la música grabada no tenía: los ídolos cercanos.

2.5. Profesional, sensible y pasional, ¿o distante y orgulloso?

Las opciones preferentes de los cuarteteros del paradigma blanqueado fueron configurando un enunciador que se distinguía del cuarteto tradicional y los emparentaba entre ellos. Y en ese gesto, también, construyeron un enunciatario diferente.

Lo primero que destaca es que las opciones estéticas del cuarteto blanqueado privilegiaban aspectos como la calidad del sonido y del espectáculo, y cierta complejidad musical (dentro de los márgenes que impone una música que debe ser de consumo masivo y orientada al baile). Buscaban mostrarse como grandes orquestas, invirtiendo recursos en vestuario, gráfica, instrumentos e iluminación. Es decir, seguían el modelo de las músicas de distribución masiva de los años 80, especialmente aquellas que tenían penetración en la juventud de clase media y que venían de los centros de producción cultural. Si el enunciador del cuarteto tradicional se presentaba

como un trabajador de la música, el enunciador del paradigma blanqueado pretendía ser visto como *profesional*, incluso, como *sex symbol*.

Las opciones estilísticas, tanto en lo musical como en las letras y las performances, confluyen para marcar distancia con esa música que era cuestionada por ser, supuestamente, de baja calidad estética. El rock y la balada, incluso la música tropical, eran vistos como de mejor calidad que el cuarteto tradicional porque eran cosmopolitas, y carecían de marcas de lo local (al menos, de lo local de aquí).

También en esa intencionalidad enunciativa abreva la predilección por los recursos poéticos extraños al lenguaje coloquial y la selección de tópicos considerados más "profundos": Privilegian el tópico amoroso, en especial la forma de amor romántico pasional, trascendental, por sobre temáticas efímeras. La descripción densa de los estados emocionales subjetivos, reemplazan a buena parte de lo que en el cuarteto tradicional era la descripción del deseo liviano o de situaciones humorísticas, ahora limitado a una parte de la selección tropical. El modo como restringieron a la selección tropical esos viejos tópicos del cuarteto tradicional, que por *habitus* del público se resistían a ser completamente eliminados, va en la misma dirección porque, en definitiva, la selección tropical era considerada menos seria, menos importante, que las otras.

En el paradigma blanqueado encontramos un juego permanente de negación/resonancia de las marcas de lo local y popular. Lo característico del cuarteto tradicional (su marcación rítmica, sus tópicos tan ligados a la cultura popular de Córdoba, su estética del ingenio, etc.) se suaviza de tal modo que, a primera vista, parece casi no estar. Pero no desaparece por completo, permanece agazapado, resonando desde el bajo o desde lo tropical.

Y las emociones disfóricas copan el sentimiento amoroso,

ahora concebido como cosa seria, casi existencial. Éstos, elementos socialmente mejor valorados por los sectores culturalmente dominantes. Y es así porque, si bien las canciones de amor eran consideradas como menos importantes que la canción militante, por ejemplo, no es menos cierto que dentro de las diferentes versiones del sentimiento amoroso también existen jerarquías. Hay formas de desear y de querer que están socialmente mejor vistas.

La distancia con el enunciador tradicional también se marca desde el abandono del acordeón, con su sonoridad tan fuertemente asociada a lo popular y a lo rural, su reemplazo por bronces (esos instrumentos foráneos) y la casi total ausencia de sus marcas lingüísticas sociolectales. Y con todo esto también se va a distanciar del enunciador del paradigma cuarteto-cuarteto que, para la segunda mitad de los años 80, ya estaba ocupando el lugar de lo socialmente repudiado, todavía con más fuerza que el cuarteto tradicional. Pero sobre esto volveré con más detalle en el próximo capítulo.

El enunciador, varón, heterosexual, *profesional*, también era, con todo esto, mucho menos *negro*.

Al igual que como ocurre en el cuarteto tradicional, el enunciador del cuarteto se identifica con el yo lírico, al menos potencialmente. Es decir, se sobreentiende que las historias que cantan los cuarteteros no son autobiográficas, pero se alimenta la fantasía de que podrían, eventualmente, serlo. Es por esto que se vuelve clave la performance escénica. La credibilidad del enunciador se juega mucho en la capacidad de llevar al cuerpo, a la gestualidad, las emociones que el yo lírico experimenta, de modo que se produzca esa transferencia de cualidades. También allí el enunciador del cuarteto blanqueado adquiere características muy particulares, porque alterna encarnando dos modelos de masculinidad muy diferentes. Por una parte, un varón *sensible*, afectado por la pasión amorosa, que experimenta intensamente el deseo, los celos y el dolor,

impotente ante la pasión y *vulnerable* ante la mujer. Por la otra, un varón *poderoso*, capaz de sobreponerse al desamor, *orgulloso* y emocionalmente distante que acumula conquistas como trofeos y hace alarde del desapego afectivo. Entre estos modelos, los diferentes cuarteteros del paradigma blanqueado iban haciendo sus apuestas enunciativas. Algunos enfatizando más uno que otro, otros variando a lo largo del tiempo. Por caso, Hepp (1988, p. 94) menciona que a Sebastián le fue muy mal en 1984 a raíz, entre otras cosas, de incorporar demasiados temas de baladistas. Un bajón del que se recuperó en 1985 con un disco en el que, si observamos con atención, vemos que el tópico de varón orgulloso es el dominante. Santamarina también solía enfatizar más el perfil orgulloso y Pelusa el sensible. Chébere, en cambio, fue variando el énfasis a lo largo del tiempo (y de sus cantantes).

Esta oscilación entre modelos de afectividad masculina tan contradictorios, lejos de representar una debilidad, fue lo que permitió construir diferentes enunciatarios. Por una parte, mujeres jóvenes. El varón sensible permitía interpelar a las mujeres heterosexuales desde sus anhelos. Encarnaban los valores que las mujeres jóvenes venían demandando de los varones: modelos de afectividad menos desiguales en los que no fueran solamente ellas las que sufrieran el amor y la vulnerabilidad que implica. No en vano los años 80 y 90 fueron años de auge de las telenovelas (Martín-Barbero, 2002). También les permitía fantasear con una suerte de toma de poder desde el amor y, en especial, desde la sexualidad. Al mismo tiempo, el modelo de varón orgulloso permitía interpelar a los varones, especialmente aquellos que no se sentían cómodos, todavía, con ese modelo de varón sensible e impotente. Pero no solamente, pues sospecho que muchas de las mujeres a las que seducía el varón sensible, les resultaba atractivo, también, el sex symbol potente y exitoso. No deberíamos asumir que el deseo es ajeno a las contradicciones.

En el mismo sentido, no hay por qué descartarlo, podía interpelar a aquellos varones que no se sentían tan identificados con el modelo de varón desapegado. Es difícil establecer si estos nuevos modelos de masculinidad que comenzaban a aparecer en la música y en la televisión ofrecían modelos de identificación a nuevas masculinidades que ya existían o si, en realidad, contribuyeron a producirlas. Aunque probablemente haya algo de ambos procesos.

Lo cierto es que, en esa contradicción, los y las jóvenes de los 80 encontraban una axiología afectiva capaz de dialogar con las de ellos. Una axiología afectiva diferente a la de sus padres y que les permitía reconocerse como juventud, en términos identitarios, a partir de formas de sentir, de modelos de identificación y de gustos estéticos (musicales, poéticos, visuales, etc.), diferentes y diferenciadores. Un enunciatario joven que renegaba del carácter "chabacano" del cuarteto tradicional y que miraba con admiración a las músicas masivas cosmopolitas que venían de los centros de producción cultural.

El dispositivo de enunciación del cuarteto blanqueado, además, promovía nuevos usos de la música de cuarteto. Ya no se trataba de una música pensada solamente para bailar y divertirse. Sus canciones ofrecían marcos interpretativos para la experiencia afectiva de las nuevas juventudes, lo que le permitió colonizar otras formas de escucha no asociadas a la fiesta, como la escucha solitaria y hogareña.

2.6. Condiciones que hicieron posible el paradigma blanqueado

Para poder comprender la emergencia del paradigma blanqueado debemos entender cómo convergieron diferentes condiciones sociales. Se estaban dando cambios muy importantes a nivel social global, nacional y a nivel local. Estas condiciones son muchas, de diferente tipo, y se relacionan de manera muy compleja. Por este motivo, focalizaré el análisis en

las que considero más influyentes, aunque, seguramente, será incompleto.

Como, igualmente, son muchas (y de diferente tipo), he ordenado la exposición en tres partes, empezando por aquellas condiciones sociales más generales, para arribar a aquellas más específicas del campo del cuarteto.

2.6.1. La problemática amorosa en las postrimerías de la modernidad

Entre los cambios globales más importantes, encontramos la centralidad que la cuestión amorosa cobró en los discursos circulantes en las últimas décadas del siglo pasado, y que se sostiene hasta la actualidad, marcando un verdadero ethos de época. Para quienes hemos pasado nuestra vida, o la mayor parte de ésta, en este contexto, resulta importante poner en perspectiva histórica el desarrollo de esa preocupación social por el (des)amor para desnaturalizarla y comprenderla como acontecimiento social.

Los años 80 fueron años marcados por el declive de la Guerra Fría y, con esto, de los grandes relatos políticos. En el plano nacional, por la primavera democrática y su crisis. Pero, aunque estas cuestiones se llevan las páginas de los libros de historia, otras cuestiones estaban ocurriendo a nivel de las culturas afectivas, aunque no aparecen, todavía, en los libros de historia. Estas cuestiones comenzaron a aparecer recién en las últimas dos décadas, entre las preocupaciones de la sociología.

Díaz (2021) analiza el éxito que tuvieron *Los Pimpinela* a nivel nacional -en el mismo momento en el que se desarrollaba el paradigma blanqueado del cuarteto-, con sus canciones en las que la mujer reclama sistemáticamente al varón sus faltas, y sostiene la hipótesis de que en aquellos años se estaba dando un cambio en las *estructuras de la sensibilidad* (Williams, 1980) que afectaba la relación entre los géneros. Este cambio, en proceso, se materializaba en discursos que buscaban dar

respuesta (o capitalizar) una creciente disconformidad de las mujeres heterosexuales en relación con la desigualdad en los vínculos sexoafectivos, aunque todavía no se plasmaban en un discurso político articulador. Un malestar que no conseguía, aún, materializarse en una crítica feminista que pusiera de relieve cómo todas esas desigualdades, en realidad, actúan de manera articulada para sostener la dominación masculina. Un malestar que se manifestaba de diferentes maneras: a veces reclamando por las faltas masculinas al contrato monogámico, otras veces por el derecho a decidir en materia de planificación familiar, otras veces con el deseo puesto en vínculos más igualitarios en términos afectivos, fantaseando con varones capaces de quererlas como ellas los querían o de sufrir el desamor como ellas lo hacían. El modelo de *varón sensible* del cuarteto blanqueado se lo puede pensar como un emergente de esto último y por ello su éxito entre las mujeres, especialmente las más jóvenes. Algo similar se puede decir del carácter pasional del amor romántico y del tratamiento que se hace de la sexualidad en la canción de amor. El aumento del peso relativo que va tomando el deseo sexual en la ecuación amorosa es algo que podemos ver en muchos géneros de música popular, pues responde a este mismo ethos de época[35]. Y su formidable éxito entre las mujeres se debe, en gran medida, a que esos relatos, en los que el varón pierde el poder ante los encantos femeninos, brindan la ilusión de que a través de la seducción y del erotismo podrían invertir la relación de dominación y vencer la barrera del desapego afectivo.

Lo cierto es que la centralidad del amor romántico es algo que excede al campo del cuarteto, incluso a la música popular en general, y viene traccionada por el avance de una *ideología de la voluntad individual y de la libertad de elección* que es solidaria con las ideas liberales de la modernidad (Illouz, 2020). Si en la sociedad tradicional el amor se debía a Dios, y

la *voluntad* se medía por la capacidad de resistir las pasiones individuales y, así, honrar a Dios y a la familia; en la sociedad moderna, en cambio, la voluntad individual se entiende al revés: como la capacidad de actuar según el propio deseo individual, entronizando a los sentimientos personales como motor de la acción. Esta ideología de la voluntad individual produjo cambios radicales en el modo como se organizaba la vida familiar y la sexualidad. El ideal romántico del matrimonio, regido por el amor, y éste por el deseo interior de sujetos autónomos que se eligen libremente, es resultado de la modernidad capitalista. En las sociedades patriarcales premodernas el matrimonio era una unión económica antes que sentimental, quienes se ocupaban de la elección de los candidatos eran los padres y las instituciones religiosas, el cortejo tenía reglas claras y ritualizadas, y la sexualidad se regía por el deseo del varón y la necesidad de reproducción de la familia. Y esto fue así, en nuestro país, hasta hace apenas unas tres o cuatro generaciones hacia atrás. Desde entonces se viene dando un proceso de profundización muy vertiginoso de esta ideología de la voluntad individual que pone a las pasiones como legítimo motor de las decisiones de las personas, contra toda injerencia de las instituciones tradicionales e, incluso, de cualquier racionalidad.

Así, nuestras abuelas dieron la batalla por elegir con quién formar un matrimonio en función de sus propios sentimientos, y nuestras madres dieron la batalla por el derecho a elegir terminarlo libremente. Precisamente, esta discusión por el derecho a romper libremente la unión de pareja, y también por el ejercicio a la libertad sexual prematrimonial (o sin matrimonio), era una discusión que se venía dando en nuestro país en los años 70 pero más marcadamente en los 80. La sanción de la Ley de divorcio vincular de 1987 puede leerse como el resultado de ese proceso de cuestionamiento del “para toda la vida” con base en el -hoy ya incuestionable- derecho a

(des)elegir a la pareja de acuerdo al propio sentir individual. Con esto no quiero decir que la aparición de un varón sensible, que sufre el (des)amor, se explique de manera directa porque se sancionó la Ley de divorcio. Lo que quiero decir es que estos eventos son indicadores de un cambio societal que venía produciéndose y que terminó de modificar definitivamente las relaciones sexoafectivas, no solamente las leyes.

Dos consecuencias de estos cambios son claves para comprender la preponderancia que adquirió el sufrimiento amoroso en las canciones de finales del s. XX: Por una parte, el lugar central que adquirieron los sentimientos de los individuos como eje de construcción de la yoidad. Es en su capacidad de seguir sus propios sentimientos que el sujeto (pos)moderno afirma su autonomía. Por el otro, un grado creciente de incertidumbre e inseguridad en relación los vínculos sexoafectivos, despojados cada vez más de los guiones y marcos tradicionales de acción, así como de garantías futuras (Illouz, 2020). En este marco, el amor se volvió algo mucho más importante y, al mismo tiempo, mucho más inestable y desconcertante.

Se comprende, entonces, la intensa preocupación masculina por el desamor de la mujer, algo que no había sido tan problemático hasta entonces[36]. Las y los jóvenes de los 70, pero más marcadamente de los 80, debieron vérselas con una novedosa incertidumbre emocional. La predominancia global de la temática (des)amorosa puede entenderse como respuesta, muchas veces errática, a las preocupaciones que esta desregulación empezaba a suscitar: Las demandas femeninas de mayor democratización de las relaciones amorosas, la incertidumbre ante la progresiva flexibilización y fragilización de los vínculos sexoafectivos, la falta de guiones de cortejo claros, y la incipiente crisis de los modelos tradicionales de masculinidad y feminidad. Procesos que, de hecho, siguen profundizándose.

Lo mismo puede decirse con relación a la tematización de la sexualidad. La sexualización de la sociedad es un proceso que va de la mano del anterior y, sostiene Illouz (2020), hace que la competencia sexual y la deseabilidad se conviertan en componentes fundamentales de la yoidad.

En Argentina, con la vuelta de la democracia, se vivió un momento de fuerte destape sexual. La dictadura eclesiástico-cívico-militar (1976-1983) se había propuesto como objetivo lograr lo que entendían como un saneamiento político *y moral*. En el plano ideológico, esto significó un férreo control sobre la producción cultural para reinstalar un modelo cultural tradicional basado en la tríada Dios-Patria-Hogar. En ese modelo, las juventudes fueron blanco de una prédica de educación sexual para la familia hetero monogámica que, en Córdoba, particularmente, se trasladó hasta los manuales escolares (González, 2019). Con la vuelta a la democracia se vivió un proceso acelerado de crítica a este modelo, pero en Córdoba, durante los años 80, la cuestión de las relaciones sexuales prematrimoniales, así como las uniones no matrimoniales y los divorcios eran, todavía, temas ríspidos que oponían a católicos y laicos, y a padres e hijos.

De modo que el tratamiento que se hace del amor y de la sexualidad en el cuarteto blanqueado también debe comprenderse como una apuesta discursiva que juvenilizaba a la canción de cuarteto porque la inscribía en el marco de las preocupaciones y de las demandas de aquellas nuevas generaciones.

2.6.2. La encrucijada global-local y las industrias culturales

A nivel global, las industrias culturales venían introduciendo en nuestro país, ya desde los años 60, una lógica de producción supranacional. Se trataba de desarrollar contenidos cosmopolitas de distribución regional, con un perfil cada vez más deslocalizado. Es decir, productos donde las marcas locales estuvieran integradas y suavizadas -como en el caso del Club

del Clan- o casi borrados; en los que se privilegiaran lenguajes, tópicos y sonoridades adaptables a los gustos de públicos de diferentes lugares y, en lo posible, de diferentes clases sociales. Esta tendencia, iniciada en los años 60, continuó en los 70 (levemente morigerada por la política cultural nacionalista del gobierno dictatorial), y tomó velocidad y profundidad en los años 80.

La balada romántica es, por caso, un ejemplo paradigmático (Madrid, 2016).

Para que estos productos culturales tuvieran penetración regional, los temas que trataban tenían que evocar a un sujeto más o menos universal, despojado de regionalismos. El amor romántico pasional es, claramente, un tópico que se presta fácilmente a ese cometido: se propone como un sentimiento capaz de alcanzar a cualquiera por su sola condición de persona, sobre toda condición social o geográfica. Pero, a la par que las industrias culturales se preocupaban por inventar fórmulas que les permitieran vender el mismo producto a diferentes públicos en diferentes lugares, también iban tomando conciencia de la aparición de dos nuevos sujetos sociales, consumidores de bienes simbólicos: Los jóvenes y las mujeres. Es decir, se estaba dando un cambio en la lógica como se había producido históricamente la música popular. Si el tango, el folklore y el cuarteto tradicional se caracterizaron, precisamente, por hacer del arraigo a la cultura local un valor, diferenciando de manera implícita una música para *nosotros* frente a las músicas de *otros*, ahora aparecían músicas para las cuales el criterio diferenciador era la edad y el género, en lugar de ese universo cultural próximo. Otras *identidades prácticas* (Chein y Kaliman, 2014) estaban siendo interpeladas por estas nuevas músicas.

Algo dije al iniciar este capítulo sobre el rol de las condiciones sociales en la producción de esa juventud en tanto categoría de autoadscripción. En los años 40, los tangueros no

se pensaban a sí mismo como juventud, pero en los 70, escuchar rock era inscribirse en esa identidad imaginada que era la juventud y diferenciarse de las generaciones anteriores.

En relación con las mujeres, los años 70 y 80 fueron los años de la aparición de una cascada de bienes simbólicos diseñados primordialmente -si no exclusivamente- para ellas: revistas, programas televisivos, telenovelas, músicas, sex symbols[37], etc. Las mujeres comenzaban a concebirse a sí mismas, de a poco, con derecho a decidir sobre los bienes culturales que consumían; y las industrias culturales, a su vez, comenzaban a interpelarlas a ellas como consumidoras. Esto es algo que no ocurría en los bailes de cuarteto tradicional de los años 60 y principios de los 70, donde las mujeres concurrían a los bailes que el varón de familia decidía (ya fuera su padre o su marido). Muchos cambios societales debieron darse para que las mujeres se convirtieran en semejante nicho de mercado: entre ellas, su incorporación masiva educación secundaria, primero, y a la universitaria, después, así como su inserción en el mercado laboral.

La mujer como sujeto que elige -que tiene *conciencia de su derecho* a elegir, que tiene *deseo* de elegir y que tiene *capacidad* de elegir-, con quién se acuesta, con quién se casa, cuándo se divorcia, pero también qué productos culturales consume; es el resultado de un largo proceso de progresiva autonomización material y subjetiva que no tiene una fecha de inicio y fin exactas[38]. Un proceso que, en Córdoba, además, ha sido más lento y accidentado que en Buenos Aires.

Lo que sí es evidente es que las industrias culturales comenzaron a desarrollar productos *exclusivamentepara ellas* en los años 60 y que esa tendencia se profundizó en las décadas posteriores, siendo la balada romántica de los años 70 y 80 un caso emblemático. No obstante, el éxito que tuvieron estos productos para interpelar a las comunidades locales fue relativo. La supervivencia misma del cuarteto cordobés es una

clara muestra de la existencia de comunidades locales que no pueden ser tan fácilmente interpeladas por esos productos pensados regionalmente desde los centros de producción cultural. La balada romántica internacional era, a los ojos de los cordobeses de los años 70, demasiado sensiblera; y sus modelos de masculinidad, dentro de esa comunidad afectiva, rozaban lo afeminado. Pero, a la vez, las mutaciones que introdujo el paradigma blanqueado, ya más cerca de los años 80, también invitan a pensar que la presencia de esos discursos, con el tiempo y su repiquetear insistente en los medios masivos, fue produciendo modificaciones en estas comunidades locales, de modo que lo que no ocurrió en los 60, comenzó a ser posible a finales de los 70.

No sin contradicciones, ciertamente, siendo prueba clara la tensión entre ese modelo de varón sensible con el de varón orgulloso y desapegado, y lo arriesgado que podía resultar el fallar en la combinación de ambos. Lo mismo se puede afirmar de la apuesta por fusionar el tunga-tunga, la marca local, con elementos que remiten a músicas más cosmopolitas. Y, también, la supervivencia de algunos tópicos tradicionales, desde la orilla de la selección tropical.

2.6.3. Las apuestas discursivas y las competencias de los nuevos agentes del campo

Pero todo esto, por sí solo, no basta para explicar la emergencia del cuarteto blanqueado y sus características particulares, en este período. A estas condiciones, más globales, las atraviesan otras que son específicas del campo del cuarteto cordobés y de los agentes sociales que llevaron a cabo esta transformación.

En primer lugar, como mencioné al comenzar este capítulo, el matrimonio entre clubes y cuartetos aseguraba al mismo tiempo la rentabilidad para ambos y una suerte de cerramiento de filas frente a los productos -y productores- musicales de Buenos Aires y del exterior. Las productoras discográficas no tenían mucha injerencia en el producto

musical, dejando las decisiones artísticas en manos de los dueños de los grupos. En definitiva, nadie conocía mejor que ellos al público cuartetero como para decidir qué grabar y qué no, qué fusiones hacer y hasta dónde. El hecho de que los principales ingresos de las bandas provinieran de la realización de los bailes en Córdoba (ciudad e interior) es lo que permite comprender que su producción tuviera que ceñirse, siempre, al gusto de ese público. Un público que tenía con el tunga-tunga, y con la ritualidad del baile, una relación profunda forjada desde la infancia. Los productos completamente deslocalizados, generados desde afuera, no podían contra eso.

Por estas características, también, se constituyó como un campo de inserción laboral muy provechoso para los músicos locales. Esto, en una ciudad que tiene varias instituciones formadoras de músicos (entre ellas la Universidad Nacional y el Conservatorio Provincial), hacía que el cuarteto se convirtiera en una opción laboral tentadora.

Lo cierto es que las posibilidades reales de inserción laboral de esos músicos altamente formados, en Córdoba, no es mucha, más allá de la Sinfónica Provincial, la Banda de la Policía de la Provincia y de la docencia. Córdoba no es una plaza productora de música, como lo es Buenos Aires, de modo que el cuarteto cordobés es el mayor campo de inserción laboral para músicos locales. El cuarteto garantiza trabajo todos los fines de semana, en una profesión muy castigada por la autogestión y la imprevisibilidad. Pero, mientras esto podía resultar atractivo para los músicos formados en estas instituciones, la estigmatización social que pesaba sobre esa música -productores y público incluidos- los repelía. Porque estas instituciones eran, y siguen siendo, muy eficientes a la hora de inculcar los criterios de valoración social de los sectores dominantes. Tocar cuarteto era, por aquellos años, equivalente a descender al último peldaño de la escala profesional, para un músico del Conservatorio. Además, no era

un campo al que fuera fácil entrar como productores puesto que el Conservatorio no enseña dónde publicitar la música de los sectores subalternos, ni a negociar con los gerentes de los clubes, ni estrategias de comercialización, por ejemplo. Se dice, también, que los cuatro grandes "cerraban filas" y excluían a las bandas que intentaban sonar diferente, de las grillas de los festivales que ellos organizaban. Así que, aunque algunos músicos con formación profesional quisieran entrar, a pesar del estigma, tampoco era tan sencillo hacerlo, salvo como empleados de uno de esos cuartetos y bajo las directivas artísticas de éstos.

El fracaso de un productor local, que quería formar una banda de cuarteto para llevar a tocar a Venezuela pero que no consiguió prosperar más allá de un disco y algunas presentaciones, hizo que estos dos mundos se pusieran en contacto. Chébere, como producto de exportación, no funcionó, y el productor abandonó el proyecto quedando, así, sus miembros libres de separarse. Sin embargo, éstos decidieron continuar por su cuenta en el campo local, abandonando al productor (Patricelli), y autoadministrándose.

Del mundo del cuarteto provenía el "Pato" Lugones, quien fuera locutor del Cuarteto Leo y de otras bandas, y fue él quien trajo a "Huesito" Terragni (violín) y Alberto Pizzichini (Acordeón, primero, y teclado, después), que tocaban en el cuarteto tradicional Don Chicho. Del mundo del rock provenían Ángel "El Negro" Videla (teclado, composición y arreglos musicales) y "Beto" Guillen (bajo) que venían de conformar juntos una banda de rock que hacía covers de Los Gatos, The Beatles, Creedence, y de los Rolling Stones. El primer vocalista de Chébere fue el joven Daniel Reyna (Sebastián), que había debutado cantando canciones melódicas en cabarets y que tendría, luego, un fugaz paso por el grupo de Rock *Los Náufragos*. Al irse Sebastián, el grupo convoca al "Turco" Julio Manzur, antiguo vocalista de la banda de rock y pop *Piedra*

Pintada, de donde venían Videla y Guillén. A partir de allí la banda seguirá mutando, abandonará los instrumentos tradicionales e ingresarán nuevos músicos, pero de esa formación primera, la presencia y continuidad de Lugones y Videla serán claves para comprender cómo Chébere consiguió fusionar ambos mundos de la música, interpelar a las nuevas juventudes y blanquear al cuarteto.

Lugones tenía conocimientos sobre el campo del cuarteto, tanto sobre estrategias de comercialización, así como sobre el público y cómo tratarlo, por lo que era él quien se ocupaba de la animación durante los bailes, de pautar con las radios y los periodistas, de la publicidad callejera, y de tratar con los empresarios de los clubes y los salones de baile. Videla, que tenía formación musical de conservatorio desde niño, fue quien hizo posibles gran parte de las fusiones musicales que caracterizaron a Chébere y que marcaron el rumbo del paradigma blanqueado. Porque tenía las herramientas para hacerlas, los conocimientos, pero también porque tenía el gusto por esas músicas y puestas en escena, porque él mismo formaba parte de esas nuevas juventudes rockeras. Esa fusión de dos mundos permitió el ingreso de agentes que venían con un *habitus* de clase, generacional y de campo, distinto al de los tradicionales. Por caso, podemos mencionar a los vocalistas que elegían. Ya comenté que Sebastián se había iniciado como baladista y había tenido su paso por Los Náufragos y que el "Turco" Julio venía de la misma banda de Rock que Videla y Guillén. También Miguel Ángel Calderón (Pelusa) era, originalmente, cantante de Rock, al igual que Juan Domingo Gatica (Fernando Bladys), al cual tuvieron que llevar engañado a la primera entrevista con la banda porque no tenía en sus planes sumarse a una banda de cuarteto. Cada uno, a su momento, comenzará a desprenderse formando sus propias bandas e inscribiéndolas dentro del paradigma blanqueado, contratando a músicos y arregladores profesionalizados.

La puesta en valor del "profesionalismo" en el enunciador no era mero artilugio argumentativo. El aprecio por la especialización técnica y la formación musical formal, así como por las fusiones musicales, era parte del *habitus* de campo (Bourdieu, 1983) de estos jóvenes músicos de cabello largo y horas de solfeo. Era algo en lo que de verdad creían y era como deseaban ser reconocidos, también. Por eso, a medida que fueron incorporando músicos e instrumentos, tendieron a seleccionar instrumentistas con formación musical formal, la mayoría provenientes del Conservatorio Provincial de Música y, en el caso de los vientos, con experiencia laboral en la Sinfónica o en Bandas como la de la Policía de la Provincia de Córdoba o la de las FF.AA.[39]. Entre ellos, destacaron músicos de la talla de Osvaldo Ferri (Trompeta), que hacía los arreglos específicos de la sección de vientos de Chébere, Alejandro Bodello (Trombón) y Javier Girotto (Saxofón)[40].

De modo que los agentes que fundan el paradigma blanqueado tenían las competencias necesarias para hacer esa apuesta, pero por sobre todas las cosas el gusto por cierto tipo de sonoridad. Y el interés, también, por poner en valor, precisamente, estos recursos que los tradicionalistas no tenían (o tenían en menor medida). El impulso por desmarcarse de la etiqueta de música chabacana a través de las estrategias discursivas que he descrito en este capítulo no debe ser pensado como una estrategia de marketing calculada de manera consciente, sino más bien como una opción deseable y posible, para ellos, en función de los saberes y de los gustos que traían incorporados por el lugar social del que venían: por su formación y por su edad, y también porque eran varones. Eran músicos que deseaban ser tratados como profesionales, que buscaban desprenderse del estigma para poder vivir de la música, y que tenían las herramientas necesarias para realizar esa apuesta.

2.7. ¿Qué tan blanco resultó el cuarteto blanqueado?

Cuando inicié este capítulo dije que el calificativo de *blanqueado* es un préstamo que tomo de la clasificación que hicieron Alabarces y Silba de un tipo particular de cumbia en Buenos Aires. Sin embargo, la cumbia que ellos describen es un tipo de música que surgió en la segunda mitad de los años 90 (Cragnolini, 2006; Alabarces y Silba, 2014), de la mano de un proceso más general de plebeyización de la cultura (Alabarces, 2021). Un proceso por el cual las clases media y alta se apropian de los productos de la cultura popular, pero, para hacerlo, necesitan suavizarle las marcas de lo *negro*.

El proceso tiene puntos en común con lo que se describe como el *adecentamiento* del tango argentino, otra música popular que supo tener unas marcas de subalternidad muy fuertes y que terminó convirtiéndose en símbolo nacional y en consumo cultural de las clases medias. Para que eso pudiera ocurrir, el tango debió mutar drásticamente. También allí hubo un proceso de apropiación por parte de los sectores culturalmente dominantes, especialmente durante la primera mitad del siglo XX, donde se modificó la manera de bailar (Pujol, 1999, Liska, 2010), los títulos de muchas canciones y sus letras (Saikin, 2004).

Menciono esto porque el blanqueamiento es un proceso frecuente en muchas músicas populares, especialmente en Latinoamérica. Lo que tienen en común estos procesos es que se trata de músicas que: a) tenían fuertes marcas de clase y que, b) comienzan a ganar visibilidad, lo cual lleva a que, c) los sectores dominantes emprendan una cruzada estigmatizadora. Porque la cultura del otro es tolerable en la medida en que no asalte espacios sonoros y visuales compartidos con los dominantes. Estos discursos descalificadores adoptan valores diferentes según el momento y el lugar, y la música de la que se trate. En el tango, por ejemplo, gran parte de la crítica se depositaba en su danza, considerada demasiado erótica, lasciva

y de mal gusto. En el caso de la cumbia y del cuarteto, en su supuesta falta de calidad artística o moral. Pero sería un error creer que esos rasgos que se les critican son la causa real de su rechazo. Esos rasgos de lo popular molestan porque son índices del goce de los *otros*, nos obligan a mirar lo que hay más allá del borde, de la línea -material y simbólica- que nos separa de ellos.

Lo que molesta -lo que, en realidad, molesta-, es la existencia misma de esos otros y, especialmente, de su *disfrute*. Y el riesgo, siempre aterrador para la frágil autopercepción de superioridad estética y moral de la clase media, de *ser* parte de los *otros*. Porque cuanto más cerca se está, en términos materiales, de lo popular, más esfuerzo simbólico necesita la clase media -ya sea real o autopercibida- para diferenciarse. De allí el encono de comunicadores, intelectuales y críticos con estas músicas de *negros*. Por eso, aunque las bandas de cuarteto blanqueado consiguieran darle al cuarteto un nivel de complejidad armónica, vocal y lírica que no tenía nada que envidiar a muchas bandas de rock y de pop local de la época, la clase media cordobesa siguió considerándola música de negros.

La diferencia, en realidad, es para qué público tocaban las bandas. Y aquí se vuelve necesario destacar una diferencia sustancial con lo que ocurrió en la cumbia de Buenos Aires. Como dije más arriba, el blanqueamiento de la cumbia comenzó en los años 90, en medio de un proceso de plebeyización de la cultura. En otras palabras, los dominantes les sustrajeron a los sectores populares su música, la adecentaron, la domesticaron, y la inscribieron en sus propias prácticas de apropiación, en un proceso que podemos llamar *ascendente*. Así, la cumbia pasó a musicalizar las fiestas, los recitales y los boliches a los que asistían los jóvenes de clase media y alta.

En cambio, el movimiento del cuarteto blanqueado, en los años 80, fue un movimiento *in decrescens*. Se trató de jóvenes

con competencias y gustos de clase media que se introducen *en el campo del cuarteto*, seducidos por las oportunidades laborales. Jóvenes, muchos de los cuales, venían de familias obreras que experimentaron la movilidad social ascendente de los años 60 y 70. Como consecuencia, el cuarteto blanqueado de los años 80 continuó habitando los *bailes* de cuarteto, no las discotecas. Sus formas de producción, comercialización y difusión, así como su práctica de apropiación prototípica, siguieron siendo las del campo cuartetero. Por eso, el tunga-tunga nunca se fue del todo, los lentos nunca ocuparon más de medio disco y, con la selección tropical, recuperaron muchos de los tópicos y estéticas que habilitaban de goce efímero, el humor y la fiesta popular.

Varios investigadores (Waisman, 1995, p. 130; Hepp, 1988, p. 92; Barei, 1993, p. 59), así como algunos productores que tuve la oportunidad de entrevistar, sostienen que estas bandas consiguieron interpelar a una parte de la juventud de clase media, (o media-baja, dependiendo del entrevistado). Si bien es cierto que Chébere alcanzó a tocar en algunos bailes realizados en el Comedor Universitario, no es menos cierto que se trataba de eventos más bien ocasionales y que, en los años 80, todavía una parte de esos estudiantes de la Universidad Nacional de Córdoba provenía de hogares de origen obrero. También es cierto que las bandas del paradigma blanqueado fueron mejor toleradas que el resto del cuarteto, y que fueron mejor tratadas tanto por el gobierno militar (sufriendo menos censura radial) como por el gobernador radical de los años 80, que las convocaba a formar parte de la grilla de sus eventos culturales de perfil más popular. No obstante, no hay que exagerar la penetración que tuvieron en la clase media. Normalmente, Chébere tocaba en el Club Atlético Villa Retiro, en las afueras de la ciudad, en Atenas -en barrio General Bustos- y en el Estadio del Centro; lugares donde también tocaban Pelusa, Trulala y La Mona Jiménez (este último, como

veremos a continuación, el prototipo del *negro cuartetero)*. Sebastián, por su parte, tenía su lugar preferente en el Club Las Palmas, en el barrio popular homónimo. Ninguno sonaba en las discotecas de moda donde asistía el grueso de los jóvenes de clase media y alta de los años 80, como *Le Freak, LongChamps, Fly City, Pepi Sutz, Olaf, Molino Rojo o Keops*[41]. Y en las emisoras radiales que escuchaba la juventud de la clase media (la universitaria FM 102.3 y la FM 100.5), el cuarteto seguirá siendo excluido por lo menos por una década más. La mayor parte de los sectores culturalmente dominantes seguirá despreciando profundamente al cuarteto. El cuarteto blanqueado era mejor *tolerado*, pero no hay que confundir tolerancia con aprobación, mucho menos con gusto.

Su público no era, en general, la clase media, propiamente (que siguió prefiriendo, mayoritariamente, el rock, el pop y la música en inglés), sino una fracción de la clase baja (posiblemente media-baja), que sentía la necesidad de distinguirse de la generación de sus padres, por una parte, y de despegarse del estigma social. Cosa que tampoco conseguían, más que a ojos de ellos mismos. La etnografía de Blázquez (2014) en los bailes de Trulala de finales de los años 90 muestra cuán importante era ese imperativo de des-marcación. Para las bailarinas y los bailarines de Trulala, "negros" y "negras" eran quienes iban a los bailes de La Mona, y hacían grandes esfuerzos para sostener unas performances que los alejaran de ser confundidos con aquellos. Sin embargo, para los sectores dominantes, el cuarteto blanqueado era una imitación de baja estofa de la balada y del rock; una versión más *negra* de la música que ellos escuchaban.

Entonces, si bien el proceso de blanqueamiento tiene puntos de encuentro con el descrito por Alabarces y Silba para la cumbia (porque se suavizan las marcas de clase y lo vuelven más tolerable), la forma como se produjo y las consecuencias que tuvo, fueron muy diferentes. El blanqueamiento ascendente

de la cumbia puso en valor el carácter festivo y desenfadado de esa música entre la clase media y alta de Buenos Aires, y la instaló como parte de sus *consumos plebeyizantes*. En cambio, el blanqueamiento descendente del cuarteto de los años 80 introdujo criterios de valoración de los sectores dominantes dentro del campo cuartetero.

Y esto tuvo un impacto muy importante en el cuarteto. Por una parte, produjo modificaciones en sus usos, favoreciendo la ampliación a otras instancias de escucha. Ya no era una música sólo para bailar y divertirse, también era una música que servía para gestionar afectos disfóricos y para tramitar sentimientos íntimos que sobrepasan el ámbito de la celebración. Por el otro, trazó un camino que, en los años 90 y en los 2000, profundizarán nuevas bandas, blanqueando desde adentro del campo cuartetero. Estas bandas sí conseguirán llevar a una parte interesante de la clase media a los bailes de cuarteto, inaugurando una nueva etapa de expansión del género. Pero eso es una historia que excede el recorte temporal de este trabajo[42].

La importancia de esta diferencia con la cumbia blanqueada se percibe más claramente cuando observamos el impacto que tuvieron agrupaciones como Agapornis, la Sonora Santa Marta o La Delio Valdéz en el campo de producción de las bailantas: ninguno.

Incluso, en términos de ventas de discos y de articulación con las subjetividades, tampoco tuvieron esas bandas un gran impacto en las juventudes de clase media y alta. Porque la cumbia se consumía mucho en las fiestas, pero poco en la escucha privada. En cambio, el cuarteto blanqueado de los años 80 se convirtió en la banda de sonido de las vidas de las y los jóvenes de una fracción de los sectores bajos y medios-bajos de Córdoba, dentro y fuera del baile. Conquistó nuevos espacios de escucha y marcó un camino de expansión hacia otros sectores sociales.

Y, en lo que respecta al campo de producción del cuarteto y a sus normas de producción discursiva, el cuarteto blanqueado, en los 80, obligó a todos los que vinieron después a elegir un camino: blanquear o perecer…

O *sobremarcarse*, la opción que tomó Juan Carlos Jiménez Rufino.

---

1. Ocurrió en el campo del cuarteto (Blázquez, 2014, p. 40) pero también ocurrió en las milongas (Rosboch, 2006), por ejemplo. La noche se volvió un lugar de riesgo que sólo los jóvenes se animaban a habitar. Las familias, lentamente, fueron dejando de participar de los bailes.
2. Entiendo las identidades sociales como lo hacen Chein y Kaliman (2014), como autoadscripción (no necesariamente consciente) de los agentes a un grupo, compartida por los miembros de ese grupo.
3. Claudio ha sido director de mi tesis de doctorado, y un interlocutor de lujo en todo mi trabajo de investigación. Lo que aquí cito, se dio en el marco de una de esas tantas charlas dentro del equipo de investigación en el que trabajamos.
4. La "Disco(teca)" y el "Boliche" son sinónimos en la ciudad de Córdoba. Designan esos espacios de esparcimiento, nocturnos, en los que se baila música grabada, de diferentes intérpretes, que suele ser pasada y mezclada por un disc jockey. Son el lugar predilecto de los "chetos", como se le decía a la juventud de clase media que consumía rock y pop internacional.
5. Jiménez es un ejemplo contundente, pero también Chébere, Trulala, La Barra, el "Loco" Amato, etc. han mostrado que se puede perdurar más allá de una década haciendo bailes multitudinarios 4 o 5 días a la semana.
6. Una persecución leve, podríamos decir, si la comparamos con la que ejerció sobre el sector sindical y el estudiantil, en los que se registran altísimos índices de desaparición forzada de personas. La persecución al cuarteto era más sobre la música y el ritual que sobre las personas. Por ejemplo, se dio de baja al único programa de televisión en el que aparecían los cuartetos (y que alcanzó a estar en el aire apenas 2 años), se redujo la programación radial a un único programa por L.V.2 y L.V.3, se dispuso que la publicidad de los bailes debía hacerse sin cortina musical, la publicidad para los cuartetos tenía una tarifa diferenciada que duplicaba la normal y solían hacer razias en los bailes, llevándose detenidos a los asistentes de manera indiscriminada -liberándolos a la mañana siguiente- con el objetivo de desalentar la asistencia a los mismos (Hepp, 1988, pp. 81-82). El encono de los militares con el cuarteto los llevó a retirar de las disquerías céntricas todos los ejemplares de cuarteto cuando se disputaba, en esta ciudad, el mundial de fútbol de 1978, porque no querían que los turistas escucharan esta música. No porque tuviera una orientación política muy marcada, como ocurría con otras músicas, sino porque la consideraban, en palabras de Jiménez, "berreta" (citado en Blázquez, 2009, p. 61) y una suerte de "vergüenza nacional" (Jiménez en Cuadrado, 2020, p. 134).
7. Chébere se forma en 1973 por iniciativa de un empresario local que pretendía generar un producto para venderlo en Venezuela (de allí el nombre de la banda, a pesar de su error ortográfico, pues la palabra venezolana es chévere). Sin embargo, la banda del disco de 1974 duró unos pocos meses y la del disco de 1976 no tiene ningún músico en

común con aquella. Lo único que tienen en común es el locutor (puesto que hasta del empresario se desprendieron). Así, si bien el disco de 1976 es, técnicamente, el segundo de Chébere, en realidad se trataba del primero de una agrupación completamente nueva.

8. El caso de Trulalá es muy especial, porque sus estrategias discursivas lo colocan, en los años 80, en un lugar liminal entre el paradigma cuarteto-cuarteto y el paradigma blanqueado. Tenía cantantes especializados: mientras Marito Gutiérrez y José "Pucho" Moyano cantaban las canciones con una impronta acorde al cuarteto-cuarteto, Gary interpretaba canciones que podrían incluirse fácilmente en el paradigma blanqueado. No será sino hasta finales de los años 80 que dará un giro más claro hacia el paradigma blanqueado. Por esa razón se lo excluyó del corpus de análisis de este trabajo.
9. Y en los años 90 se sumarán a este paradigma los del "estilo fiestero" (Blázquez, 2014), pero con características nuevas sobre las que no avanzaré en este libro.
10. En nuestro país existe un vínculo genealógico entre posición de clase y racismo. Es así porque, en el período colonial, las relaciones de clase estaban racializadas, es decir, sustentadas por doctrinas que asumían: a) la existencia de razas, b) una correspondencia entre aspectos físicos y morales y c) una axiología en la que unos grupos raciales serían moralmente superiores a otros, legitimando tratos discriminatorios frente a la Ley y la propiedad (Margulis y Belvedre, 1999). Esa matriz clasificatoria racializada, lejos de desaparecer, se actualizó en los proyectos europeizantes de Sarmiento y Alberdi. Para los modernistas, superiores eran los descendientes de inmigrantes europeos, e inferiores los nativos y mestizos, hasta el punto tal de borrar la presencia de las personas nativas en la construcción histórica de la imagen del ser nacional (Kropff, 2005, p. 109). Ya en el siglo XX, la reacción estigmatizadora del establishment porteño frente a los migrantes del interior, apodándolos "cabecitas negras", muestra cómo este imaginario racializado (Caggiano, 2015) continuaba funcionando como principio clasificatorio ligado, principalmente, a la posición de clase. Estos imaginarios racialistas se traducen, desde los tiempos de la colonia hasta ahora, en prácticas discriminatorias que producen desigualdades en el acceso a bienes económicos y simbólicos, lo cual contribuye a la reproducción de esas relaciones de poder de las que son a la vez producto y herramienta (Margulis, 1999). Gustavo Blázquez (2014), por su parte, ha hecho una descripción pormenorizada de cómo ese imaginario racializado prevalente a nivel nacional se actualiza en las particulares formas de discriminación clasista en Córdoba, y en especial hacia y dentro de los mundos de los cuartetos. "Los negros, ya no [son] de piel, sino de alma", sostiene Blázquez (p. 49), describiendo una suerte de (des)racialización de los negros en favor de la racialización de los subalternos. Este pasaje de la piel al alma, del cuerpo a lo moral, hace que se remarque la culpabilidad de los sujetos en su propia *negritud*.
11. Por ejemplo, una "negra" o un "negro", en Córdoba, tienen menores posibilidades de acceder a empleos mejor remunerados por carecer de lo que, eufemísticamente, llaman "buena presencia", tienen mayores chances de morir producto de gatillo fácil (Bonvillani, 2019) y de no recibir atención médica ante una emergencia, entre tantas otras. Así, la dimensión simbólica de las prácticas (de vestir, de hablar, de cantar, de bailar, de beber, etc.), marcan a los agentes sociales y los ponen en desventaja simbólica y material.
12. Los bailes se organizaban, y siguen haciéndolo, en "selecciones" que señalan diferentes momentos del baile. Por aquellos años eran, generalmente, cuatro, con un breve intermedio entre cada una. Entre selección y selección, el animador solía interactuar con el público para

entretenerlo. En cada selección, se agrupaban las canciones por estilos, en función de una estrategia de regulación de los afectos a lo largo de la noche.

13. Me refiero con esto a cualquier tipo de marcas (rítmicas, armónicas, tímbricas, etc.), que remiten intertextualmente (intermusicalmente) a otros géneros o tipos de músicas. En otros trabajos los he identificado como *marcadores de tópico,* siguiendo la propuesta de López Cano (2002), entendiéndolos como elementos que se encuentran en las músicas y que remiten a ciertos tipos de músicas; a través de la activación, en los oyentes, de complejos procesos de categorización, que les permiten interactuar con la música y presuponer ciertas asociaciones de sentido, incluso ciertos usos. La categoría era útil porque evadía las disquisiciones musicológicas sobre qué determina a un género, donde los aspectos rítmicos suelen ser preponderantes, y ponía el foco en lo que la música significa para los usuarios, en sus competencias y procesos inferenciales, algo que para nuestra mirada es mucho más relevante. Si una comunidad reconoce que una música "suena a tango", entonces podemos preguntarnos qué elementos permiten esa asociación de sentido, sin limitarnos a lo rítmico (que a veces no comparten, como en el tango electrónico). Y podemos preguntarnos, también, qué otros sentidos arrastra esa remisión a un género musical determinado, cosa que es todavía más interesante (como cuando ese "suena a tango" arrastra ciertos sentidos de "argentinidad"). Sin embargo, los últimos desarrollos del autor (López Cano, 2020, pp. 249-262) nos instan a abandonar esa denominación para este tipo de casos, a raíz de las divergencias que suscitan estos usos semióticos (heréticos) con las teorías de los tópicos musicales de las que proviene originalmente.
14. Sobre esto volveremos con más detalle el próximo capítulo.
15. Considero pertinente hacer algunas aclaraciones en torno a la utilización que vengo haciendo de la categoría clase social. En este trabajo parto del principio Bourdesiano (Bourdieu 1998, 2001) de que las clases no se definen exclusivamente en relación con la propiedad de los medios de producción, o al nivel de ingresos, sino que otros tipos de capitales intervienen con diferente peso relativo; y que las clases sociales derivadas no pueden, por lo tanto, ser solamente dos. La clase media de la que hablo estaba formada por asalariados de mayor jerarquía -mandos medios-, profesionales, algunos empleados del Estado, comerciantes, etc.; la mayoría de los cuales enviaban a sus hijos e hijas a escuelas semiprivadas o colegios públicos de élite (como el Colegio Universitario Manuel Belgrano o el Colegio Nacional de Monserrat), y luego a la Universidad. La selección de las instituciones educativas en las que se formaban -y se sociabilizaban- los y las jóvenes es clave en el desarrollo del *habitus* de clase en Córdoba. Por una parte, porque el costo de estas instituciones asegura cierta homogeneidad en términos de poder adquisitivo, pero, más importante, porque homogeniza en términos de criterios de valoración estética y cultural. Excluyo a esa fracción de clase media que podemos llamar *ilustrada*, siguiendo a Kaliman (2016), y que "se caracteriza, en principio, en términos de lenguaje artístico" (p. 45) para la cual la música pop era "comercial" y de escaso valor.
16. El cuarteto como zona de exclusión es una constante en la definición de las elecciones musicales de buena parte de los sectores medios cordobeses. Aichino, Albrieu y Rossi (2015), en un trabajo sobre consumos de Rock en la ciudad de Córdoba, reconstruyeron los mapas de escucha de estos oyentes esperando encontrar regularidades en las elecciones musicales, asociaciones entre diferentes "tipos" de rock. En cambio, descubrieron una enorme dispersión de gustos y referentes. Detrás de lo que parecían mapas de escucha anárquicos o individuales, lo que tenían en común era el desprecio por el cuarteto y una vocación de

distinción social a partir del consumo de diferentes formas de rock. En otro segmento de consumidores de música popular en Córdoba, los tangueros cordobeses mostraban una valoración similar del tango, también frente al cuarteto (Montes, 2016b).

17. No porque careciera de técnica vocal. De hecho, inició su formación musical estudiando canto a los 9 años, pero se desarrolló más como arreglador y tecladista. Y, aunque no tenía, en principio, las cualidades de los cantantes principales del conjunto, conocía lo suficiente como para elegir con inteligencia aquellas canciones que le quedaban bien a su registro vocal.
18. Relatos de algunos entrevistados sostienen que Videla tenía un receptor Tonomac con el que, por las noches, alcanzaba a sintonizar radios chilenas y, desde allí, copiaba canciones de Sonoras y Bandas de Jazz chilenas y peruanas. Aunque no es posible corroborar eso, lo que sí podemos confirmar es que Chébere grabó, en formato cuarteto tropical, muchas canciones popularizadas por la Sonora Palacios, los Pakines, La Sonora Santanera y la Orquesta Huambaly, entre otros. También es interesante notar que los estudiosos de la cumbia en Argentina suelen ubicar el ingreso de la cumbia peruana (que reemplaza la función del acordeón por la guitarra eléctrica) recién en los años 90, con la llegada (a Buenos Aires) del grupo Karicias (Massone y De Filipis, 2006.). Sin embargo, Chébere ya estaba haciendo esto en el cuarteto tropical a principios de los años 80, influido, muy probablemente, por la escucha de bandas de cumbia peruana.
19. Al disco de 1981 lo componían 6 lentos, 3 cuartetos rockeros y uno tropical. En *Volumen 1* (1982), la distribución cambia drásticamente: tenemos 2 lentos, 3 rockeros y 3 tropicales, siendo uno de estos últimos un "enganchado" de 3 canciones. A partir de *Volumen 2* (1982) la selección tropical ocuparía la mitad de cada disco lanzado por Chébere durante toda la década de 1980.
20. (Chébere, 1982a).
21. Es el caso de "mentirosa" (Chébere, 1986), que originariamente era interpretada por Amanda Miguel y se llamaba "Él me mintió"; "Tonta" (Pelusa, 1986), cuya letra original se llamaba "tonto"; "Al que vive contigo" (Chébere, 1984a), canción compuesta por Armando Manzanero bajo el título "A la que vive contigo" y "Hoy vine con él (Chébere, 1988) que originariamente se llamaba "hoy vine con ella", popularizadas ambas por Manoella Torres; "Soy la mujer (Versión masculina)" (Chébere, 1978); "Ella o yo", popularizada por Rocío Jurado y que Chébere cantaba como "él o yo" (Chébere, 1987b); son solo algunos ejemplos.
22. Adriana Boria (1995) nota que, tanto Chébere como Sebastián, acentúan los valores del amor romántico en la canción. Eso, según el análisis realizado para este trabajo, es extensivo a todo el paradigma blanqueado.
23. David Le Breton (2009) habla de *culturas afectivas* para referirse al modo como las diferentes culturas determinan la producción afectiva de los individuos. En una apropiación que puede pecar de herética, para un interaccionista simbólico, asumo que esa idea puede extenderse a grupos sociales delimitados por variables regionales, etarias, de clase, etc.
24. Los afectos están muy cargados de valoración social. La envidia, por ejemplo, es una emoción que suele ocultarse porque en nuestra cultura es valorada negativamente. El deseo sexual, en cambio, puede estar bien visto, dependiendo de quién lo sienta, por quién lo sienta, en qué circunstancia y cómo lo exprese. Analizar estas variaciones en cómo se valoran las emociones (según quién, a quién, cuándo y cómo) nos permite reconstruir las axiologías afectivas de cada cultura.
25. (Chébere, 1982a).
26. Que se reitera en "Si a veces hablo de ti" (Chébere, 1987b), canción

originariamente interpretada por José Luis “el Puma” Rodríguez.

27. (Pelusa, 1989a).
28. (Chébere, 1979b).
29. En formas de amor no monogámicas los vínculos sexoafectivos no son comparables, no reemplazan unos a otros, de modo que la actividad sexual de una de la mujer por fuera de la pareja no se concibe como síntoma de una falla.
30. (Sebastián, 1984).
31. En el caso del tango argentino podemos mencionar “Venganza” o “Compadreando”, en el caso del folklore “El Orejano” y “de pura cepa”, por ejemplo.
32. Donde el caso más claro es el de Carlos Jiménez en el cuarteto de Oro, que por su carisma y su manera de bailar mientras cantaba comenzó a destacarse.
33. Para quienes deseen observar, se encuentra online algunos fragmentos de la presentación de Chébere, por ejemplo, en la fiesta de la primavera de 1989, auspiciada por el Gobierno de Córdoba. https://www.youtube.com/watch?v=7QU3o_mloec, https://www.youtube.com/watch?v=H8yP9KpdhN0. También presentaciones en Telemanías, de Santamarina, https://www.youtube.com/watch?v=Rd5pCuOBiUI
34. Telemanías fue el principal programa *ómnibus* de los fines de semana durante los años 80 y 90.
35. Cambios globales que llegaban a Córdoba siempre con algo de retraso, si comparamos con Buenos Aires, debido a la fuerte influencia que tenían aquí las instituciones tradicionales (como la familia y la Iglesia Católica).
36. Y en este punto no podemos dejar de notar la excepción que representa la lírica del tango argentino. Las letras de tango son, para su época, demasiado sensibleras, demasiado enfocadas en el desamor de la mujer y en la necesidad de marcarle el “buen rumbo” (Dalbosco, 2010; Archetti,2003). Esto se explica por las excepcionales características de la sociedad porteña de la primera mitad del siglo XX, que había sido conmovida por las inmigraciones masivas (con predominio de varones jóvenes), lo cual había alterado brutalmente las condiciones de poder en los mercados matrimoniales. En este marco, Eduardo Archetti entiende que estas características del tango argentino son resultado de la reacción de los varones frente a las inseguridades que les provocaban las mujeres que, gracias a estas condiciones demográficas y económicas *excepcionales*, habían ganado cierta cuota de autonomía y visibilidad pública.
37. Y aquí habrá quienes me digan que Julio Sosa también era un sex symbol, pero yo les recuerdo que no era un producto que las construyera a ellas como enunciatarias *casi exclusivas*, como sí lo hacían Sandro, Luis Miguel o Julio Iglesias. Carlos Gardel, Julio Sosa, incluso los rockeros como Charly García, Luis Alberto Spinetta, etc. eran también modelos de identificación masculina para los varones heterosexuales.
38. Pensemos, sin ir demasiado lejos, que recién en 1951 se nos reconoció capaces de elegir representantes políticos -y con muchísima resistencia-, que la Ley General de Educación de 1970 reconoció el derecho a la educación de las mujeres *en las mismas condiciones que los hombres* -es que había que aclararlo porque la universalidad no se cumplía-, que la Ley de divorcio se sancionó en 1987, que recién con la sanción de la Ley 25087- en 1999- el código penal reconoció el derecho de la mujer casada a no tener relaciones sexuales con el marido si no lo consentía, pues hasta entonces no se consideraba un delito la violación conyugal, y recién en 2020 se nos reconoció el derecho a la interrupción voluntaria de nuestros embarazos, por citar algunos ejemplos. La capacidad de elegir de las mujeres, y de disponer de nuestros cuerpos, es resultado de una larga lucha, material y simbólica, que todavía continúa.

39. Ámbitos laborales muy apreciados porque ofrecían condiciones de trabajo estable y estaban relativamente bien remunerados, y a los que se ingresa por concurso.
40. Girotto se fue de Chébere con una beca de estudios a Boston. Actualmente es un reconocido músico y director de banda que reside en Italia y que ha desarrollado buena parte de su carrera en el jazz y el tango fusión. http://www.javiergirotto.com/discography/
41. Podrá notar quien lee esos nombres, la predilección de los sectores dominantes cordobeses por nombres que remiten a lo no local, ya sea por el uso de otros idiomas, como por la referencia a lugares o personajes extranjeros.
42. Me refiero a La Barra, La Fiesta, entre otras.

3

El paradigma cuarteto-cuarteto en los 80

3.1. La encrucijada de Juan Carlos Jiménez Rufino

La crisis del paradigma tradicional no pasó desapercibida para los cuarteteros tradicionalistas. El éxito de Chébere y la incipiente pérdida de popularidad de los cuartetos tradicionales ante éste, obligaron a tomar decisiones urgentes. Entre las respuestas que ensayaron, por ejemplo, Carlitos Rolán incorporó, en 1980, a un segundo vocalista, más joven, para hacer algunos temas rockeros. El convocado por Rolán fue el joven Sebastián (ex Chébere), pero éste pronto entendió que como solista tenía mejor futuro. Así, formó su propia banda junto con su primo y abandonó a Rolán al año siguiente para engrosar las filas del cuarteto blanqueado. La alternativa de incluir vocalistas más jóvenes para atraer al público juvenil funcionaba solo temporalmente y ponía a la banda bajo el riesgo permanente de perder a la estrella. Recordemos que las bandas de cuarteto funcionan como empresas que contratan músicos por un salario, de modo que, para los vocalistas exitosos, aun cuando les compartieran parte de las ganancias, siempre era tentador armar su propia agrupación, contratar músicos y lanzarse como solistas. El Cuarteto de Oro, por su parte, comenzó a incluir una canción de amor romántico, más lenta, a partir de 1979, como una forma de actualizarse sin cambiar demasiado. Pero en 1982 hizo un experimento clave:

grabó “Amor de compra y venta” (Cuarteto de Oro, 1982). Esta canción, registrada en SADAIC por Guillermo Kustin y Juan Carlos Jiménez Rufino, pero que era originalmente del grupo español *Los Chichos*, relata el sufrimiento de un hombre enamorado de una prostituta. Según el relato de Jiménez (en Mero, 1988, p. 47), Ramaló se opuso a la canción por cuestiones morales, pero Jiménez finalmente consiguió que se grabara, del lado B, y en segundo lugar. La canción fue un éxito, pero para los tradicionalistas las canciones sobre prostitutas estaban demasiado por fuera de lo aceptable para una música festiva de trabajadores “honrados”. Jiménez, en cambio, constató que por allí había un camino rico para explorar.

Carlos Jiménez sabía que debía realizar un viraje importante si pretendía sobrevivir, que el público estaba cambiando y que el futuro no estaba en el Cuarteto de Oro, pero ya tenía más de 30 años, pólipos en las cuerdas vocales y una trayectoria en el cuarteto tradicional de la que no quería -y no podía- desprenderse tan fácilmente. La historia del nacimiento del paradigma *cuarteto-cuarteto* es la historia de la apuesta discursiva de Juan Carlos Jiménez Rufino como solista, y del modo como consiguió interpelar a esa *otra* juventud. También es la historia de la reacción social a esa apuesta discursiva, y de cómo el campo del cuarteto cordobés se estructuró, a partir de allí, y durante por lo menos dos décadas, alrededor de la disputa por definir lo que era “verdadero” cuarteto. Una disputa que se daba, principalmente, entre el paradigma blanqueado y el paradigma cuarteto-cuarteto, del que Jiménez es el principal exponente. La denominación *cuarteto-cuarteto*, que yo tomo de Jane Florine (1997, p. 100), ella la extrajo del propio campo: Es la manera como los *Jimeneros* nombraban a lo que era, para ellos, el *auténtico* cuarteto (con esa doble afirmación del nombre), frente al que sería menos auténtico (el blanqueado).

Durante los años 80 Jiménez fue perfilando ese estilo propio, en principio muy personal, pero que luego se convirtió en un modelo para otros. En los años 90 y en los 2000 vendrán Cachumba, Rodrigo (a partir del disco de 1997 y con la particularidad propia de pensarse de cara al público de Buenos Aires), Walter Olmos, Ulises Bueno (en sus primeros discos), entre los más conocidos que recuperaron las axiologías de este paradigma[1]. Para comprender a este paradigma, resulta fundamental tener presente que se trata de una apuesta diferente a la del paradigma blanqueado, pero ante similares condiciones. Tiene como base la tendencia hacia la juvenilización de la noche, la consolidación de ese campo de producción musical -cada vez más visible y más redituable- y la proporcional estigmatización del cuarteto como música *de negros*. Pero, también la presencia del cuarteto blanqueado que, en 1984, se llevaba buena parte del corte de entradas a los bailes. Ante esto, Jiménez va a ir tomando un camino diferente al de Chébere. En lugar de blanquear, va a *sobremarcarse*. Decimos que una música está sobremarcada cuando hay una apuesta discursiva que apunta a resaltar las marcas de subalternidad. Una apuesta que busca hacer del estigma clasista y racista, un motivo de orgullo.

No fue un cambio que haya hecho de manera tan abrupta, como lo hizo Chébere, que ya en su segundo disco sonaba de manera radicalmente diferente a los tradicionales. No, Jiménez irá introduciendo modificaciones más paulatinas. En principio, con el afán de interpelar a la nueva juventud y de responder a las críticas sobre la supuesta falta de valor estético e ideológico del cuarteto. Y su estrategia fue un éxito. Para 1986 Jiménez ya era el cuartetero más convocante. A diferencia del cuarteto blanqueado, su público era más heterogéneo en términos generacionales (todavía había muchas familias en el baile, aunque ya había muchos jóvenes que iban solos), pero más marcado en términos de clase social. Jiménez no aceptó

blanquearse y quedó como el referente cuartetero de los que no estaban dispuestos a renegar de su cultura.

El giro hacia la sobremarcación se precipitó con velocidad después del episodio de Cosquín, en 1988, cuando le quedó completamente claro que, hiciera lo que hiciera, para los sectores dominantes él siempre sería un "*negro de mierda"*, al igual que su público.

Lo que ocurrió el 27 de enero de 1988 está bastante documentado ya (Hepp, 1988; Mero, 1988), pero voy a hacer un breve repaso porque es un hito significativo para el desarrollo de este paradigma discursivo. En 1987 la Comisión del Festival Nacional de Folklore de Cosquín abrió la plaza Próspero Molina al cuarteto. Lo hizo soportando fuertes críticas, porque todavía los folkloristas no estaban dispuestos a aceptar que el cuarteto fuera considerado folklore. Sin embargo, el gesto de León Gieco de invitar al Cuarteto Leo a grabar con él en 1983, le habilitó cierta legitimidad a esa idea. La razón por la que la comisión de Cosquín abrió la plaza al cuarteto no era ética ni política, sino económica. El Festival de Cosquín ha tenido problemas de financiamiento casi desde siempre, y el cuarteto aseguraba la venta de entradas en una noche (la de los miércoles) de históricas pérdidas. Pese a las quejas de muchos folkloristas, el show de *La Leo* transcurrió sin mayores inconvenientes y le ofreció al festival una noche con ganancias. Envalentonados por esa experiencia positiva, en 1988 anunciaron la presencia del convocante Carlitos Jiménez.

Para Jiménez su presencia en Cosquín significaba ser televisado a nivel nacional y, de alguna forma, ser socialmente reconocido. Pisar el escenario máximo del Folklore, aunque más no fuera el miércoles, era ganar una batalla simbólica, o eso creía él. Y su público también lo leyó de esa manera. El solo anuncio de su presencia en Cosquín desató la avalancha de críticas periodísticas que coparon todas las discusiones radiales y televisivas en las semanas previas. Por caso, Mario Pereyra[2],

que durante décadas fue uno de los periodistas con mayor poder de formación de opinión en la ciudad de Córdoba, fue uno de ellos (Mero, 1988, p. 11). La polémica estaba servida y, conforme los detractores se ensañaban con el cuarteto, los cuarteteros iban fraguando su contragolpe: en los barrios, en los clubes, en la calle, los cuarteteros se ilusionaban con copar la plaza Próspero Molina y demostrarle al país cuán popular y masiva era su fiesta. Si conseguían llenar la plaza, entonces, tal vez, sus detractores deberían reconocerles mérito.

La Comisión Organizadora esperaba una gran concurrencia, pero no al nivel que tuvo. A pesar del maltrato al que sometieron al público cuartetero[3], éste soportó la situación con la ilusión de consagrarse junto a Jiménez en la noche coscoína. Pero a la hora del espectáculo, miles de personas quedaron afuera[4], y la Comisión Organizadora sobrevendió entradas de manera escandalosa (Mero, 1988). Cuando Jiménez salió al escenario, el público, que duplicaba la capacidad de la plaza, comenzó a adelantarse y a invadir el espacio de los asientos de adelante. La gente no se sentaba, como lo hacía normalmente el público de Cosquín. Los cuarteteros querían bailar y acercarse al escenario, invadiendo la zona de plateas. Estos *negros* que no entendían de jerarquías en la distribución de los espacios, no reconocían el derecho de los que más pagan de tener un mejor lugar. Si Ernesto Sammartino hubiera estado vivo, no habría dudado en calificar la situación como “aluvión zoológico”[5]. Hubo empujones, gritos, miedo, bastonazos de la policía y algunos heridos, y las personas que habían pagado los asientos de adelante, para ver a los Tucu-Tucu y a Luis Landriscina, empezaron a trepar, aterrorizados, al escenario. La marea de gente amenazaba con terminar la noche en tragedia y Jiménez, que había alcanzado a cantar un par de canciones, tomó la decisión de finalizar anticipadamente el show.

Terminó de entonar las estrofas “Al tunga tunga tunga no

lo van a sepultar / El ritmo de cuarteto nunca nunca morirá" y, mientras sus seguidores coreaban "Y dale mona, dale, dale mona", él les agradeció el apoyo y les pidió que se fueran "tranquilos", recordándoles que esto "era una prueba de fuego" para el cuarteto.

En los días siguientes los principales diarios de Córdoba y del país emitieron su sentencia: los cuarteteros eran unos inadaptados. "Fue el Pandemonium. Familias de turistas corrían despavoridas ante el vandálico accionar de los 'fanáticos' alcoholizados", describía La Voz del Interior en su tapa del día viernes 29 de enero. Y en su crónica de la Tercera Sección insistía en los hábitos del público cuartetero como la causa de los desmanes:

> Más de un centenar de colectivos puestos al servicio del artista por una empresa de transporte, abandonaron al atardecer distintos puntos estratégicos de la capital provincial rumbo a la fiesta que se anunciaba. ¿Quién no podía imaginarlo? Desde entonces, miles de litros de vino comenzaron a derramarse en miles de gargantas ansiosas. Tampoco es un secreto que el de Jiménez, es el público más difícil.

Imagen 11. El episodio de Cosquín, reflejado en los títulos de *La Voz del Interior* (Córdoba) y de *Clarín* (Buenos Aires)

Más allá de lo icónico del episodio de Cosquín, me interesa

recuperarlo para ilustrar una dinámica que se va a establecer en la relación entre los sectores culturalmente dominantes y el público del paradigma *cuarteto-cuarteto*, música mediante. El cuarteto de Carlos Jiménez va a ser el blanco del mayor desprecio de clase en todo el campo. Sin importar qué hiciera él por responder a las críticas, sus detractores nunca le sacarían el cuchillo de la garganta[6]. Hay un encono especial con Jiménez porque funciona como signo de su público. Los supuestos motivos de las críticas -que es soez, que no sabe hablar bien, que desafina, que sus canciones son inmorales, que es ridículo en el escenario, etc.-, sólo son creíbles para los propios críticos, que enmascaran su aporofobia y su racismo incluso ante sí mismos. Los seguidores del paradigma cuarteto-cuarteto saben bien que lo que molesta, lo que verdaderamente molesta, son ellos: su cultura, su forma de hablar, de vivir y de disfrutar. Por esta razón, ante las críticas de los sectores dominantes, los cuarteteros refuerzan su afiliación al cuarteto-cuarteto.

El amor de los sectores populares por Jiménez es una llama que se alimenta con el odio de clase de sus detractores. Este odio es su combustible.

Después de ese episodio, Jiménez adoptará de forma definitiva el apodo “Mona” entre su nombre y apellido. El hecho es significativo porque se trata de un mote ridiculizante que a Jiménez no le gustaba[7]. Cuando el cuarteto se convirtió en blanco de las críticas, sus detractores lo utilizaron, y lo siguen utilizando, en un sentido despectivo y racista; mientras que sus seguidores lo adoptaron como bandera. En 1988, después del episodio de Cosquín, sacará un disco llamado *Como la mona* y, a partir de 1989, se presentará en cada uno de sus discos como Carlitos “mona” Jiménez. El pasaje del cuarteto tradicional al cuarteto-cuarteto se había cumplido.

En las próximas páginas recorreremos cómo se realizó esta transformación.

3.2. Renovar sin romper

Jiménez se separa del Cuarteto de Oro y se lanza como solista, llevándose consigo a casi todos los músicos y técnicos. Jiménez reemplazó el piano y el bajo acústicos por instrumentos eléctricos, al igual que las bandas del paradigma blanqueado, porque eran más versátiles y porque era más fácil conseguir a los músicos, pero no incorporó la batería ni la guitarra eléctrica, y el tunga-tunga continuó presente, fuertemente marcado por el piano. El teclado eléctrico ganó protagonismo emulando los violines –*string*-, a raíz de las dificultades para conseguir violinistas que quisieran sumarse a las bandas de cuarteto (Mero, 1988), pero también produciendo sonidos nuevos. El cuarteto-cuarteto de los 80 está inundado de sonidos del teclado que recuerdan a los videojuegos y a los efectos de sonido de las películas de ciencia ficción de la época. Los teclados eléctricos y los órganos estaban saliendo al mercado en ese preciso momento, incorporando sonoridades que hoy no tendrían sentido, más que para provocar cierta nostalgia, pero que en aquellos años eran signo de novedad y actualización. También va a incorporar coros (masculinos), interpretados, generalmente, por otros músicos de la banda.

A diferencia del paradigma blanqueado, Jiménez se negó a incorporar vientos metálicos, evitando por todos los medios confundirse con una sonora tropical. Y, en cambio, retuvo el acordeón como símbolo de su inscripción a una tradición cuartetera y popular.

En percusión continuó el uso de la pandereta y del güiro, y se sumaron algunas maracas. En algunas grabaciones se pueden escuchar unas congas con un acompañamiento muy simple y constante, aunque su utilización se limitaba a una única canción por disco, haciendo que su presencia fuera bastante insignificante. Hasta la incorporación de “Bam Bam” Miranda y de Abraham Vázquez Martínez (“el Dominicano”), en los años 90, las canciones en las que se incluía percusión latina no eran

más de una por disco. La presencia de la percusión en este período del cuarteto-cuarteto será de escasa relevancia. Los coros y la percusión era un lugar que podía ser ocupado casi por cualquier músico sin necesidad de gran especialización, porque hacían acompañamientos verdaderamente sencillos[8].

El ritmo continúa siendo marcado por el teclado y el bajo, con fuerte staccato y, aunque en términos dinámicos se suavizó levemente (en comparación con el cuarteto tradicional), la presencia del tunga-tunga es insistente y tocado con ambas manos sobre el teclado. El *tempo* de las negras mantiene el carácter eufórico en todas las canciones. En cada disco, la media y la mediana estadística son casi coincidentes y el rango medio es de 15 PPM. Estos valores lo que muestran es que hay muy poca variación en cuanto a la velocidad del pulso. Están casi todas en un tempo *allegro* que ronda entre los 145 PPM, siguiendo con la tendencia del paradigma tradicional. Es decir, sostiene un ritmo marcado, eufórico y casi idéntico en todo el repertorio.

A diferencia de lo que ocurre en el cuarteto blanqueado, no hay una tendencia a la coherencia afectiva entre las letras y el dispositivo sonoro. Como veremos en el próximo apartado, muchas letras van a desarrollar temáticas atravesadas por estados emocionales fuertemente disfóricos, con ribetes dramáticos y, sin embargo, en el dispositivo sonoro se sostiene la evocación a estados afectivos eufóricos.

Un experimento que suelo recrear cuando dicto cursos en otras provincias, o en presentaciones en congresos de otros países, es presentarle a los asistentes vídeos de shows en vivo, donde se interpretan este tipo de canciones. Observo sus reacciones y, luego, los interrogo acerca de su parecer sobre ellas, y lo que siempre surge es el asombro al escuchar historias dramáticas en una música tan eufórica; y que los músicos salten, bailen y se rían mientras las interpretan (esto último suele generar, incluso, cierto rechazo). El contraste afectivo es

tan fuerte, y ese contraste es enfatizado por la performance escénica, que resulta difícil de comprender para quienes no están familiarizados con el género.

En realidad, el recurso de la discordancia afectiva entre la música y la letra no es algo tan novedoso en las músicas populares. Me atrevería a decir, es más, que es algo bastante antiguo. Pensemos, por ejemplo, en el tango de los años 40: una música diseñada para el baile, con una marcación rítmica clara, constante y ágil, que relata sentimientos y sucesos dolorosos.

En el paradigma tradicional del cuarteto los estados afectivos eran eufóricos tanto en el dispositivo sonoro como en las letras, el paradigma blanqueado introduce estados afectivos disfóricos pero lo hace tanto en el dispositivo sonoro como en las emociones narradas, ubicando las canciones más dramáticas en la selección de los lentos. El paradigma cuarteto-cuarteto, en cambio, va a disociar brutalmente la dimensión afectiva de los elementos sonoros y líricos. Y esto se va a volver una característica sobresaliente de este paradigma discursivo. Se puede agregar, retomando el análisis que supo hacer Waisman (1995, p. 126) que,

> La supresión habitual del violín y el piano, y su sustitución por teclados electrónicos, sumada al agregado de percusión (pandero, güiro) dan como resultado un flujo sonoro más envuelto, más denso, menos seco que el de los cuartetos clásicos. (…) Se oyen además, en teclados y acordeón, algunas simples contramelodías, como fondo muy suave de la voz. Las interjecciones musicales ya no son sólo entre frases: ahora a menudo emergen dentro del discurso del solista, entre motivo y motivo, enlazándose ocasionalmente con las contramelodías. (…) La rigidez de la declamación del texto se ha ablandado a través de un mayor uso de la síncopa, y sobre todo, de una ejecución con *rubato*, en ocasiones casi *parlando* -contrastando con el *tempo giusto* de los coros masculinos al unísono, nuevo elemento agregado a las

> convenciones cuarteteras. En lo que hace a la articulación en el canto y en los instrumentos melódicos se han derribado fronteras: el cantante muy a menudo recurre a un marcado *staccato* y los instrumentos combinan distintos tipos de articulación dentro de un mismo motivo o frase (…)

Si comparamos con las producciones del cuarteto tradicional, se hace evidente que lo que hizo Jiménez en los 80 dista bastante de lo que hacía con el Cuarteto de Oro a principios de los 70, como bien notaron Florine (1997, p. 128) y Waisman (1995, p. 126). Jiménez, en su etapa solista, ya no era un tradicionalista, aunque él, en ese momento, sostuviera que sí lo era (como estrategia discursiva diferenciadora de los agentes nuevos en el campo). En términos sonoros el cuarteto-cuarteto es más complejo, aunque no tanto como para dudar (como ocurría en el cuarteto blanqueado), de que fuera cuarteto, ni como para suponer que el reconocimiento de esa mayor complejidad fuera algo muy importante. La apuesta era modernizar sin romper demasiado (Mero, 1988, pp. 35-36), interpelar a las nuevas juventudes, sin renegar del pasado tradicional. Postularse como una suerte de *evolución* de esa tradición. Aunque, como veremos en los próximos apartados, introdujo rupturas muy profundas (especialmente en los aspectos líricos y performáticos).

Otro aspecto interesante, en relación con el dispositivo sonoro, es la frecuente opción por realizar grabaciones de discos en vivo. Al menos 4 discos del período son grabaciones en vivo, dos de ellas realizadas en dos bailes diferentes. Los discos en vivo, a diferencia de los discos de estudio, tienen un sonido menos pulido, pero tiene el plus de que recuperan los "ruidos" ambientales que son índices de la instancia del baile. Y esto nos habla sobre la menor importancia que tenía la calidad del sonido frente a, por ejemplo, los signos que reenvían a la ritualidad del baile y a la construcción de un vínculo particular

con el público (haciéndolo parte del disco).

Volviendo a los aspectos estrictamente musicales, es pertinente detenerse en la vocalización, puesto que es uno de los elementos más originales de este paradigma discursivo. Al mayor uso del *tempo rubato*, y ese *casi parlando*, se agrega el recurso al *staccato* en algunas ocasiones, para destacar aspectos rítmicos de las canciones y disimular, posiblemente, alguna falta de aire. Por ejemplo, en "Amor de compra y venta" (Jiménez, 1986) se puede escuchar claramente ese staccato cuando pronuncia "me que-ema", en "Mujer y amante", cuando pronuncia "es-po-sayma-dre pero hoy mujer, mujer y amante" (Jiménez, 1984), y en "Estafadora de amor" (Jiménez, 1987b) cuando pronuncia "es-ta-fa-dora de amor".

Es que si algo caracteriza a Jiménez es la inteligencia que ha mostrado para estilizar y darle densidad expresiva a la vocalización a pesar de los límites que le imponía su aparato fonador, que para mediados de los 80 ya estaba largamente dañado por cantar durante 20 años, varias veces por semana, durante 4 o 5 horas, sin una adecuada educación vocal ni descansos, y con una operación por pólipos en las cuerdas vocales.

A diferencia del cuarteto blanqueado, no hay una intención de sonar según los cánones de la música internacional, pero tampoco de sonar como los cantantes tradicionales del cuarteto. Jiménez cantaba mucho de pecho o, incluso, sacando la voz desde la garganta, con un sonido generalmente abierto, destemplado, por momentos gritando y con una afinación cuestionable. Pero, más allá de la descripción técnica, lo interesante de la impostación de la voz en Jiménez es lo que el lenguaje técnico no puede describir. Por ejemplo, dice Waisman (1995, p. 130) sobre Jiménez que "apela a una variedad extrema de timbres, emisiones y articulaciones que llega en ocasiones a lo caricaturesco, sin aparente preocupación por 'lo que se usa' ni por el ridículo".

La descripción de Waisman en esa oración es, a mi modo de ver, una de las cosas más relevantes que se han dicho sobre la emisión vocal de Jiménez, por lo menos en vista a los objetivos que me planteé en este trabajo. Podemos pensar en muchos cantantes populares que cantan con la voz abierta y, sin embargo, no suenan como Jiménez. Pero no es porque se trate de un estilo individual, aunque haya empezado siéndolo (igual que el tunga-tunga de Leonor). Si escuchamos "Marito" Gutiérrez (Trulala, 1984-1986) a Walter Olmos o al "Turco" Oliva (Cachumba), nos daremos cuenta de que tienen muchas similitudes en la manera de cantar, aunque haya diferencias en cuanto al brillo de la voz, al manejo del aire, etc. Lo que tienen en común es algo que los cantantes cuarteteros conocen acerca de esa manera de impostar la voz, un conocimiento hecho cuerpo, hecho voz, que aprenden por ostensión e imitación. Para sonar como Jiménez es necesario hacer algo con la voz que no podemos describir suficientemente utilizando las herramientas clásicas del análisis vocal y, sin embargo, es fácilmente identificable a los oídos de cualquier cordobés. Y esto no debería sorprendernos, puesto que las herramientas de análisis musical han sido pensadas para la descripción de la música canónica, no de las músicas populares. Por eso me detengo en la descripción final de Waisman en la que necesitó salirse por fuera de esas herramientas para poder decir lo que era necesario decir. Por citar un ejemplo, dentro de esa "variedad de articulaciones" de la que habla Waisman, que hace Jiménez, está la manera como pronuncia la letra o. A veces de manera regular, pero otras veces como si fuera una vocal larga que se va abriendo hasta sonar como *oa*, especialmente cuando se encuentra en el final de algunas frases. Ese sonido de la oa al final de frases le da una expresividad afectiva particular, porque hace como si la voz que canta se convirtiera en una voz que llora o en una voz que grita, o ambas. Otro aspecto característico es la finalización de

las frases, especialmente al final de las estrofas, con marcado vibrato, un rasgo que tenían algunos cantores tradicionalistas pero que Jiménez va a intensificar aún más. También es característico de esta forma de vocalizar la pronunciación exagerada de muchas consonantes. Especialmente las L y las RR, pero también de muchas S. Eso que Waisman califica de "caricaturesco" viene de la mano de una exageración de los gestos y de una exageración performática (como cuando saca la lengua y la apoya contra el labio superior al pronunciar esa L exagerada).

Y cuando el musicólogo caracteriza la vocalización como "sin aparente preocupación por *'lo que se usa'* ni por el ridículo", es cuando dice algo realmente importante. Ocurre que Jiménez fue fuertemente criticado, entre otras cosas, por su supuesta falta de calidad vocal: Que no sabía cantar, que desafinaba, que era un "mono gritón". Ante esto, la opción de Jiménez no fue imitar a los baladistas, contratar a otro cantante, o aprender a cantar como "se usa[ba]" en músicas populares (es decir, según el canon de la música pop internacional), sino poner en valor el carácter "auténtico" de su modo de cantar. Y eso, en este paradigma discursivo, significa cantar con *sentimiento* antes que con corrección, asumiendo de manera tácita que esas dos cualidades serían mutuamente excluyentes[9]. Lo que caracteriza a la particular vocalización del paradigma cuarteto-cuarteto es que se desprende de casi todos los indicadores canónicos de calidad vocal. Lo que a los ojos del canon es cantar mal -desafinando, gritando, con escapes de aire, etc.-, a los ojos del paradigma cuarteto-cuarteto puede ser signo de hacerlo bien: Bien cuartetero.

Podrás cantar con sentido
Podrás tener mucha voz
Pero cuartetero nunca
Si no cantás de corazón.

(Jiménez, “Cuartetero de corazón”, 1985b)

A diferencia de los cuarteteros del paradigma blanqueado, Jiménez va a responder a la crítica intensificando aquello que le critican, porque esas marcas funcionan como signo de que él es un *trabajador* de la música *sin formación* vocal, con 20 años sobre el escenario y con las cuerdas vocales quemadas en la noche, llegando, incluso, a desafinar de manera intencional. Porque lo que pone en valor el paradigma cuarteto-cuarteto es la *emoción* por sobre el *saber,* ese saber definido desde la posición de poder de los otros.

La *autenticidad*, algo que no fue importante para el paradigma tradicional (puesto que no tenían con quién disputarla) ni para el paradigma blanqueado (que hizo propios buena parte de los criterios de valoración provenientes de otros campos), se va a volver crucial en el paradigma cuarteto-cuarteto. En términos musicales ser auténtico significaba no sucumbir ante la tropicalización, no abandonar el acordeón, sostener el tunga-tunga y cantar *con sentimiento*. Ser auténtico era “bancarse” esa subalternidad provinciana y de clase.

3.3. “Con mi sangre escribiré un poema”[10]

En sintonía con las opciones en materia sonora, Jiménez va a optar por introducir algunas novedades, pero sosteniendo elementos clave que sirvan como signo de continuidad con el pasado tradicional. De hecho, va a continuar con muchas de las características líricas del paradigma tradicional. En buena parte de las canciones, especialmente las compuestas por ellos[11], se observa el predominio de un lenguaje coloquial y cercano, la utilización de metáforas comunes, las marcas sociolectales (en especial la pronunciación de la *ll* y de la *y* como *i* latina), y ese extenso diccionario de palabras inventadas por los cuarteteros o importadas del habla cotidiana de los sectores populares. Todas estrategias enunciativas creadoras de cercanía, de

communitas.

El paradigma cuarteto-cuarteto se postula como una suerte de evolución del paradigma tradicional. Lo hace a través de una serie de opciones discursivas que tiene por objetivo trazar un vínculo con esa tradición, donde el enunciador sería una suerte de heredero. Entre las estrategias tendientes a crear esa continuidad también está el recurso al *cover* de canciones de los años 70 pertenecientes al cuarteto tradicional, especialmente de canciones popularizadas por el Cuarteto Berna y el Cuarteto de Oro, en los que participó Jiménez. Con esa estrategia, al tiempo que ponía en valor la tradición cuartetera, ponía en valor su propia trayectoria en el campo.

También va a continuar con buena parte de los tópicos característicos del paradigma tradicional, como son la fiesta, el amor liviano y, transversalmente, el humor. Pero, al mismo tiempo, va a introducir tópicos nuevos que son fuertemente disruptivos en relación con el cuarteto tradicional.

Por una parte, va a aparecer con fuerza el tópico del amor romántico pasional, predominantemente en clave disfórica, al igual que el paradigma blanqueado. Lo va a hacer a partir del cover de baladas y canciones pop, pero también a través de nuevas letras creadas o compradas por Jiménez a terceros. En estas producciones se puede observar la aparición de una mayor complejidad narrativa. Es decir, introdujo un tópico socialmente mejor valorado, aunque, como veremos en las próximas páginas, con características particulares que lo diferencian, en varios aspectos, del paradigma blanqueado. Por la otra, va a inaugurar el tópico identitario, construyendo un nuevo vínculo entre el enunciador y el enunciatario.

Finalmente, va a dar paso al ingreso de temáticas socialmente consideradas más *serias*, algo que se puede interpretar como una manera de responder a las críticas que recibía el cuarteto tradicional, tildado de pasatista y de escaso compromiso social o político. Durante los primeros discos como

solista, Jiménez va a ensayar algunos experimentos orientados a tal fin. Algunos de esos experimentos quedaron en el anecdotario, como "Al desarme nuclear" (Jiménez, 1986a), una canción en la que pedía por la paz en el mundo, algo probablemente irrelevante para su público, más preocupado por la pérdida de poder adquisitivo de los salarios y el mundial de México. Pero otros experimentos tuvieron buena acogida en el público y se fueron posicionando como temáticas recurrentes. Surgió, de allí, una *canción testimonial* en la que se narran historias de diferentes sujetos que transitan vivencias verdaderamente dramáticas, ahondando en la descripción detallada de sus pasiones y su experiencia subjetiva. Con estas canciones se va a producir una escisión del enunciador en su relación con el yo lírico. Si, hasta entonces, la figura de uno solía coincidir con la del otro, o se invitaba a creerlo, en la canción testimonial el contrato será mucho más complejo: el enunciador da testimonio de la vivencia de otro, y se pone en su piel. Y esto demanda estrategias de verosimilización particulares.

En las próximas páginas analizaremos con mayor detenimiento las características que asumen estos tópicos, tanto los viejos como los nuevos, y veremos cómo el paradigma cuarteto-cuarteto consigue postularse como heredero del paradigma tradicional y, al mismo tiempo, producir una de las transformaciones más radicales del cuarteto cordobés.

3.3.1. "La gaita rabiosa"[12] (la fiesta, el amor liviano y el humor)

Entre los tópicos que continúan del paradigma tradicional se encuentra la fiesta y el baile, con idénticas características y casi en la misma proporción que el cuarteto tradicional (15% del corpus). Se trata de canciones con versos simples, muchas veces repetidos, mayoritariamente en rimas consonantes, en lenguaje coloquial y con metáforas comunes. La fiesta, con todo lo bueno que trae, aparece insistentemente asociada al ritmo de cuarteto. Ya en el paradigma tradicional encontramos algunas

canciones que asocian la fiesta a este ritmo particular, pero en el paradigma cuarteto-cuarteto se va a volver un lugar recurrente y va a adquirir nombre propio: La fiesta es la del tunga-tunga.

Que tal Pascual, que tal pascual
te gusta el tunga tunga,
por qué no lo bailás?

El tunga tunga, se baila así
moviendo las caderas, moviendo los pies
Al tunga tunga, lo bailarás,
siempre para adelante, nunca para atrás
("Qué tal Pascual", Jiménez, 1986b)

Vamos a tirar la casa por la ventana,
Disfrutalo hoy no dejes para mañana,
Si con este ritmo que no pasa de moda
Hay que sonreír que la tristeza te mata

Vamos a tirar la casa por la ventana,
Hay que olvidar todas las penas del alma,
Debes levantar la depresión y la fiaca,
Hay que sonreír que nos hace mucha falta

Sigue nuestra onda ya,
La más cuartetera,
Nuestra onda sigue igual,
Y es para cualquiera
("Tiremos la casa por la ventana", Jiménez, 1987a)

La sangre se me alborota
Cuando escucho un ritmo así,
La gente se vuelve loca
Y bailan con frenesí

Es loco, loco este ritmo,

Te contagia más y más,
Como se mueve esa negra,
Baila una barbaridad
("El ritmo loco llegó", Jiménez, 1985a)

La fiesta, el baile, son el escenario de despliegue del erotismo y del deseo masculino. Un deseo expresado en primera persona y que se supone consecuencia de la belleza de la mujer: de su cuerpo -cada vez más presente-, de cómo baila, de lo que muestra y de cómo se mueve. El deseo masculino continúa presentándose como una emoción incontrolable, provocada por la mujer, y su exhibición es bien valorada. En esa apuesta, mujer buena es la que seduce, la que muestra, la que enciende.

Ahí viene la flaca Marta
en este verano mata
es una joya deseada
la flaca está bien clonada
La flaca es una duquesa
el pelo color naranja
su cinturita de avispa
y cadera redondeada

Como la gasta, como la gasta
la flaca Marta como la gasta

Ahí viene la flaca Marta
camina con elegancia
moviendo la cinturita
la flaca es como una capa
Ahí viene la flaca Marta
con taco, una minifalda
sandalias bien achatadas
se mueren por esa flaca
Ahí viene la flaca Marta

que rica toda bronceada
su malla metalizada
la playa esta alborotada
Ahí viene la flaca Marta
y como te alegra alma
se vista como se vista
es siempre la flaca Marta.
(“La flaca la gasta”, Jiménez, 1984)

No te me vas a escapar
No te me vas a escapar
No te me vas a escapar
Esta noche, aunque tú quieras
No te me vas a escapar
Te digo, te digo
Te digo al oído
No te me vas a escapar
No te me vas a escapar
No sé qué me está pasando
En esta noche especial
Estoy por dentro hecho un loco
De tantas ganas de amar
Ganas de amar tu cuerpo
Que me hizo así alterar,
Tu cuerpo es una locura
Y es una barbaridad
(…)
No sé qué me está pasando
En esta noche especial
Siento cosquillas en mis venas
Mi sangre quiere brotar
Se me cruzaron los ojos
De tanto verte bailar
Nena me volviste loco
Y los ratones no se me van
(No te me vas a escapar, Jiménez, 1987b)

También recupera del cuarteto tradicional el tópico del amor liviano, el amor sin promesa futura que, en clave eufórica, habilita el placer efímero como fin en sí mismo. Y también el humor atraviesa con fuerza a estos tópicos, reivindicando esa estética del ingenio tan característica del cuarteto tradicional. La gastada, la auto gastada, los juegos de palabras, las historias pícaras con remates humorísticos y el doble sentido continúan presentes en el cuarteto-cuarteto.

Mi amiga Juana iba de noche a la secundaria
y a la salida puntual su novio ya la esperaba
Él muy atento hasta su casa la acompañaba
y en el camino unos besitos ellos se daban
El novio ‘e Juana era un muchacho muy comedido
y entraba un rato si el padre ‘e Juana estaba dormido
Todas las noches a hacer los deberes él le ayudaba
a Juana “chocha” hacer los deberes le re gustaba
(“Quién te hace los deberes”, Jiménez, 1990b)

Mi Mujer cuando sale, sale de madrugada
Mi Mujer cuando sale, sale de madrugada
Se va con mi vecino porque son muy amigos
Se va con mi vecino porque son muy amigos

(coro) Seguro que sí, seguro que sí, seguro que sí,
Seguro que sí, que sí

Cuando va pa’l trabajo, se va muy bien pintada
Cuando va pa’l trabajo, se va muy bien pintada
Como trabaja mucho regresa despeinada
Como trabaja mucho regresa despeinada

(coro) Seguro que sí, seguro que sí, seguro que sí,
Seguro que sí, que sí
(“Seguro que sí”, Jiménez, 1987a)

La fiesta, el amor liviano y el humor, siguen teniendo, en el paradigma cuarteto-cuarteto, una presencia fuerte. Y no hay en ellos grandes modificaciones, a excepción de la aparición de una estética grotesca, pero sobre esto hablaré con más detenimiento en el apartado 3.3.4.

Sin embargo, la proporción de canciones que tematizan el amor en clave eufórica marca un descenso en relación con el paradigma tradicional, para hacerle lugar a otros tópicos nuevos.

3.3.2. El amor pasional, sobre toda diferencia social

El paradigma cuarteto-cuarteto también incorporó con fuerza al amor romántico pasional e, incluso, con algunas estrategias de producción similares a las del paradigma blanqueado. Por ejemplo, haciendo covers de baladistas extranjeros.

Las características generales de este tipo de canción se mantienen: se trata de un sentimiento que da sentido a la vida del amante y que lo coloca en una posición de dependencia en relación con la mujer. Al igual que en el paradigma blanqueado, estos relatos, mayoritariamente en clave disfórica, sirven como excusa para la construcción de una imagen valorada de yo lírico, que suele trasladarse al enunciador, como un varón sentimental, impotente ante la pasión amorosa. Hasta allí, las canciones románticas del cuarteto-cuarteto siguen el mismo libreto que le había dado el éxito al cuarteto blanqueado: poner en valor la exposición de lo íntimo, el calvario del sujeto, la pasión amorosa como dominante narrativa y la puesta en valor de emociones disfóricas (como la angustia, el dolor, la desilusión), o históricamente feminizantes (como las inseguridades, los celos y la dependencia afectiva).

Al igual que en el cuarteto blanqueado, el carácter fuertemente pasional del sentimiento amoroso marca una distancia con el paradigma tradicional. Algo había cambiado en los 80 y el amor, para ser verdadero, debía contener un deseo desbordante y ser fuente de sufrimiento. Sin embargo, las

canciones románticas del cuarteto blanqueado solían presentar a los personajes de la pasión en clave más o menos universal, al menos en términos de clase. En esas canciones, la impresión general que tenemos es que todas podrían tratar de, más o menos, cualquier persona. En el cuarteto-cuarteto, si bien hay muchas canciones que responden a este patrón, aparecen otras en las que los personajes, así como las historias de amor y desamor narradas, tienen características específicas, y donde estas características son las que hacen la diferencia. Por ejemplo, canciones en las que a los amantes los separa una distancia económica y social.

> Tu casa es muy linda, tus padres muy finos,
> tú tratas con gente de la alta sociedad,
> tapices de pana, telas importadas
> es lo que utilizas para descansar
>
> Mi casa es humilde, mis padres sencillos
> y trato con gente simple como yo,
> mi cuarto es un sueño, mi perro es mi amigo
> y bajo mi almohada tu foto, mi amor
> (“El mundo es pequeño para nuestro amor, Jiménez, 1990a)

En esos relatos el amor se concibe como un sentimiento democratizante, capaz de igualar lo que la desigual distribución social de la riqueza ha puesto por separado. Un mito que no es nuevo en las industrias culturales y que, por aquellos años, además, inundaba los culebrones televisivos. Al respecto, podría redundar en clichés analíticos (como que esos relatos son funcionales al orden social en la medida en que no cuestionan la desigual distribución de la riqueza y del poder), pero realmente no es el objetivo de este trabajo y, a estas alturas, tampoco sería un aporte novedoso[13].

En cambio, me parece que hay un elemento digno de ser

considerado, con el objetivo de dar cuenta de lo que es característico de estos relatos en la versión cuartetera. Mientras que en la mayoría de las telenovelas de la época quien ocupaba el lugar alto en la escala social era el varón, y la mujer el escalón más bajo[14], en las canciones de cuarteto-cuarteto, en cambio, encontramos que el amor es el terreno donde el que da el salto social es el varón[15].

El hecho de que el varón se presente a sí mismo como inferior en relación con la mujer (en términos sociales y económicos), es un dato que no deberíamos minimizar, en una sociedad que insta a los varones a detentar poderío (social, cultural, económico). Los personajes masculinos de estos relatos, en cambio, se muestran carentes de esos capitales, a los que les contraponen otros valores: la humildad, el afecto, sus cualidades como amantes. El amor -de las mujeres- aparece como el terreno donde los varones de los sectores populares podrían ganarle una batalla simbólica a quienes tienen largamente ganada la batalla material[16].

Pero la introducción de la cuestión de clase en el relato amoroso forma parte de una estrategia distintiva de mayor alcance con relación al cuarteto tradicional y al cuarteto blanqueado. Una estrategia en la que los personajes de las historias de amor son portadores de diferentes formas de carencias, las que los hacen no-universales. “Amor de compra y venta” (Cuarteto de oro, 1982; Jiménez, 1986b), además de ser la primera canción cuartetera que pone a la prostitución en la ecuación amorosa y, hoy por hoy, una suerte de himno del cuarteto; nos permite mostrar el funcionamiento de esa retórica de la carencia como valor.

Tengo un amor en la calle
que pone precio a su cuerpo,
y yo que la quiero tanto,
y yo que tanto la quiero

No quiero pensar en ella,
porque me matan los celos,
porque los celos me queman,
tengo un amor en la calle,
amor que está en compra y venta

A veces es difícil entenderlo
Por qué la considero solamente mía,
sabiendo que unos la tocan,
a pesar que otros la alquilan

Sale siempre por la noche
y lleva un bolso en la mano,
sabe que todos murmuran
y siempre la están criticando

Tengo un amor en la calle,
que pone precio a su cuerpo
y yo que la quiero tanto,
y yo que tanto la quiero

No quiero pensar en ella,
Porque me matan los celos,
porque los celos me queman,
tengo un amor en la calle,
amor que está en compra y venta

Tengo un amor en la calle,
amor que está en compra y venta

En este relato los dos amantes son sujetos carentes. Ella, carente de moral y prestigio; él, carente de dignidad masculina. Recordemos que estamos en los años 80: faltaba todavía una década para que Silvia Suller comenzara a escandalizar, en las pantallas de TV, reivindicando el intercambio de sexo por dinero y varias décadas más para que eso adquiriera la etiqueta

de *prostitución VIP* (y escandalizara cada vez menos). La distinción de VIP es frente a esta otra prostitución, la que podríamos llamar *común*, imaginariamente vinculada a la necesidad. En los años 80, la prostitución era un trabajo socialmente estigmatizado, calificado de amoral y vergonzante, imaginariamente vinculado a la pobreza y a la marginalidad, aunque no por eso justificado. Paralelamente, para la masculinidad hegemónica compartir sexualmente a la mujer con otro hombre (peor aún si eran muchos) era considerado emasculante.

Los amantes, en esta canción, comparten el hecho de ser sujetos en falta en relación con los mandatos de masculinidad y feminidad hegemónicos, con fuerte marcas de clase; objetos de crítica y de desprecio social.

A pesar de esto, en la canción la mujer no es juzgada negativamente por su trabajo, y la carencia de orgullo del varón, lejos de ser una característica vergonzante, funciona como prueba de la autenticidad de su amor por ella. Un amor *real*, doloroso, entre sujetos carentes, *subalternos* en múltiples sentidos.

Tu eres paloma que vuela,
sin encontrar palomar
Andás perdida en el cielo,
por los caminos del mal

Tu no quieres darte cuenta,
que yo te ofrezco un hogar
Y que en el aire te acechan,
las garras del gavilán

Paloma, loca paloma,
vente conmigo a vivir
al palomar que en la torre,
he construido para ti

Paloma quien te ha contado,
que tu palomo es ladrón
Si soy feliz en el campo,
y mando yo en mi corazón

No tengo envidia de nadie,
tan sólo me faltas tú
Para reinar en el aire,
bajo mi cielo del sur

Paloma, loca paloma,
vente conmigo a vivir
al palomar que en la torre,
he construido para ti
("Paloma loca", Jiménez, 1984)

El amor se presenta, así, como un sentimiento capaz de redimir, como terreno donde se pueden ganar, afectivamente, las batallas perdidas en el plano material; donde los sujetos odiados pueden ser queridos, donde los infames pueden ser especiales, donde las carencias no restan y donde lo que vale es la pasión.

Escríbele una carta,
que él la estará esperando,
tu carta es el consuelo
para seguir luchando

Le volverá la vida,
se olvidará del daño,
será por un instante
un hombre enamorado

Se acostará contigo
aunque sea en su sueño,

serás por una noche
su amante sin recelo

Se sentirá tan libre
que soñará despierto,
volando entre las nubes
será paloma al viento

Yo también estuve preso,
y no saben la alegría,
que te dan cuando te dicen,
que la carta que te envían,
es de la mujer que quieres,
y a ti te dará la vida

Escríbele esa carta
diciéndole te quiero,
que le esperas con ansias,
que no te importa el tiempo

Indultarán la pena,
le darás ilusiones,
él sabe que le esperas
y hasta te hará canciones.
(“Escríbele una carta”, Jiménez, 1989b)

3.3.3. Amor pecador[17]

La ruptura del contrato monogámico también se volvió tema de la canción de cuarteto-cuarteto, incluso más que en el paradigma blanqueado y, al igual que en éste, excede a los relatos de amor liviano y la “canita al aire” del varón. De hecho, la infidelidad femenina es dominante en los relatos de amor infiel del paradigma cuarteto-cuarteto, y está presente ya desde el primer disco de Jiménez en 1984, mientras que en el paradigma blanqueado es hacia finales de la década de los 80 cuando este tópico gana más presencia.

Las variantes en las que aparece la infidelidad amorosa son muy ricas en este paradigma discursivo y merecen ser examinadas con cierto detenimiento. Existen al menos tres variantes, en función del lugar que ocupa el yo lírico en el triángulo amoroso: 1) Relatos de traición, donde el yo lírico ocupa el lugar del traicionado, 2) Relatos donde el yo lírico ocupa el lugar del marido infiel y desde allí describe su pasión amorosa y su sufrimiento, y c) otros donde el varón ocupa el lugar del amante. Estas variantes aparecen casi en idéntica proporción, lo cual coloca a la mujer en el lugar de la infiel en al menos en dos terceras partes del tópico, pero con diferentes valoraciones. La mitad de las veces de manera negativa (la traidora), la otra mitad de las veces de manera positiva (la deseada).

En aquellos casos en donde el yo lírico ocupa el lugar del traicionado la mujer es presentada como malvada o traicionera. El contraste moral con el varón que ama apasionadamente, que se presenta vulnerable y dependiente en relación con la mujer, sirve para la construcción valorada de sí. Recordemos que esta misma fórmula fue la predominante en el paradigma blanqueado, con el 90% de los casos, pero en este paradigma ocupa apenas el 30% de las canciones que tematizan infidelidades. Y, a diferencia de lo que ocurre con el paradigma blanqueado, la traición que sufre el varón por la infidelidad femenina no habilita la venganza contra ella[18]. El varón aparece mucho más resignado ante la traición que en el paradigma blanqueado.

Por caso, “Mujer y amante” es una canción emblemática dentro de este tópico, muy apreciada por el público, que ha sido reeditada por Jiménez en varias oportunidades en diferentes discos en vivo (Carlos Jiménez, 1994, 2000, 2014). Un éxito de los 80 que se mantuvo vigente en los bailes durante varias décadas[19].

Yo me he dado cuenta, que intimas con otro,
fuera de nosotros, fuera de tu hogar,
aún nadie comenta, tal cual lo presiento,
pero es un tormento, tener que aguantar

Los niños desean, salir con mamita
pero tú prefieres, a ese señor,
que es sólo un amante, que quiere tu cuerpo
como un pasatiempo, te usa y se va.

Esposa y madre, pero hoy mujer,
Mujer y amante,
termina cuanto antes tu relación con él,
veo tus labios siempre que están recién pintados
cuando tu enamorado te deja regresar,
cuando tu enamorado te deja regresar.
("Mujer y amante", Jiménez, 1984)

En este relato el varón no intenta restituir su orgullo. Por el contrario, se muestra humillado, herido, y se humilla todavía más pidiéndole que renuncie a ese amor infiel para estar con él. He dicho en el capítulo anterior que el cuarteto blanqueado introdujo, con la canción romántica, los estados afectivos disfóricos como algo valorado -el sufrimiento y la humillación por amor-, y tensionó el modelo de masculinidad hegemónica clásica, aquel del varón distante y dominante en relación con la mujer. Pero lo hizo sin renunciar del todo a ese modelo, recuperándolo en muchas otras canciones en las que se construye el orgullo masculino y se reivindica el desapego afectivo.

El cuarteto-cuarteto, en cambio, va a resolver esa tensión rindiéndose ante el modelo de varón impotente por la pasión, a través de la puesta en valor de la carencia, del sufrimiento y de la humillación por amor.

Y no habrá, en el cuarteto-cuarteto, intento alguno por

redimirse a través de la venganza. Si el paradigma blanqueado mantuvo la tensión entre un varón sensible y vulnerable, con otro distante y poderoso, el paradigma cuarteto-cuarteto va a dejar caer la balanza irremediablemente hacia el lado de la impotencia, el dolor y la pasión. Las primeras dos estrofas de "Amor de compra y venta" resumen claramente esta transformación en el modelo de masculinidad. Lo que en la canción se presenta como una transformación del sujeto, podemos tomarlo como sinécdoque de esa transformación general del mandato de masculinidad que renuncia al desapego y se entrega impotente ante la pasión amorosa.

Yo que nunca estuve enamorado
Jamás, jamás supe del amor
y ahora que estoy enamorado
sé bien lo que es el dolor

Sí, la quiero, es mi vida,
la quiero, ella es mi gran amor,
si acaso tuviéramos que dejarnos
sería un barco sin timón

Las otras dos formas como aparece la ruptura del contrato monogámico son igualmente interesantes porque presentan la infidelidad como un *relato de amor*, antes que como un relato de traición, donde la infidelidad es puesta en clave positiva. Y esto fue una novedad importante. Más que en ningún otro caso, aquí podemos decir que estamos ante diferentes relatos de *amor* (infiel) en los que se reivindica la pasión amorosa por sobre la norma moral.

Tengo fiebre,
estoy enamorado
de un amor prohibido,

quisiera olvidarlo

No sé qué me pasa,
que ya no comprendo,
no sé distinguir
de lo malo y lo bueno

Estoy enamorado,
no lo sabe nadie
lo vivo en silencio

Por qué no vienes
conmigo a vivir,
y dejas ya de fingir
un amor que no sientes

Tu no comprendes
amor pecador,
que tendrá que saber
que tú ya no lo quieres
(“Amor pecador”, Jiménez 1985a)

A diferencia de la *canita al aire* del paradigma tradicional, en estos relatos lo que se juega no es el deseo efímero, la transgresión circunscrita a un tiempo excepcional. Amor y deseo aparecen tan unidos, que la presencia de ese deseo, cada vez más incontenible, supone el afecto y, con ese amor, la condición de (in)felicidad del sujeto. Por eso el relato de amor infiel, como amor prohibido, permite la construcción de un yo lírico cargado de pasión. Opera del mismo modo que las canciones de desamor: el relato tiene por objeto describir el sufrimiento, el martirio, la impotencia ante el deseo. Así, se sufre por el amor no correspondido y se sufre, también, por aquel correspondido pero que no se puede concretar en los términos socialmente aceptados.

También en este tópico encontramos una canción que es

otro ícono del paradigma cuarteto-cuarteto, que reversionaron el propio Jiménez 14 años después (2000), Rodrigo Bueno (1999) y Walter Olmos (2001).

No sabes lo que es
Tener que andar así
Robándole los momentos
Cansándome de fingir
Callando mis sentimientos
Amándote para mí

No puedo sonreír
Tragándome tu amor
si estamos enamorados
porque no tener valor
decirle que nos queremos
dejar libre el corazón

Por lo que yo te quiero, tendré que acostumbrarme
Por lo que yo te quiero amor, a no tenerte aquí
Por lo que yo te quiero tendré que acostumbrarme
Por lo que yo te quiero, amor, he terminado así.

Ni él ni tu ni yo,
sabemos renunciar
Al juego de la mentira,
maldita comodidad
Por ir a vivir la vida,
huyendo de la verdad

Por lo que yo te quiero, tendré que acostumbrarme
Por lo que yo te quiero amor, a no tenerte aquí
Por lo que yo te quiero, tendré que acostumbrarme
Por lo que yo te quiero, amor, he terminado así.
(“Por lo que yo te quiero”, Jiménez, 1986a)

La canción, del grupo español Mocedades, era

originalmente interpretada por una voz femenina. Jiménez la cuartetiza pero sostiene los mismos pronombres del estribillo, haciendo que cambie por completo la posición del varón en el triángulo amoroso[20]. Ya no se trata de una mujer que se debate entre el amor de dos hombres, sino del dolor de un varón que ocupa el lugar del segundo en la vida de la mujer que ama.

Estas canciones representan una ruptura con el paradigma tradicional porque, por una parte, esa infidelidad ya no es solamente sexual sino también afectiva (profunda y determinante para el sujeto) y porque ya no es algo exclusivamente masculino. Pero, además, se diferencian también del paradigma blanqueado porque la infidelidad, como resultado de la pasión amorosa, puede tener signo positivo, aun cuando la infiel fuera la mujer. Y en este punto la distancia con el paradigma blanqueado, para el cual la ecuación era siempre la de mujer infiel-mala mujer, es significativa.

Ahora bien. Hay que tener claro que no se trata de una crítica a la monogamia. Si observamos de cerca esos relatos, es fácil advertir que no hay una propuesta poliamorosa, sino que se presume que un amante debería reemplazar al otro. Un amor sería verdadero (el que condensa el deseo), mientras el otro sería una farsa. Estos relatos de amor infiel ponen de manifiesto la crisis de la institución del matrimonio, especialmente en su cláusula de “para toda la vida”, pero sin llegar a cuestionar la centralidad afectiva del vínculo de pareja monogámico. Por el contrario, la exaltación del amor romántico como pasión que da sentido a la vida está más presente que nunca: es poder ocupar el lugar del otro lo que el sujeto anhela, y por lo que sufre.

Pero, además, estos relatos de amor infiel tienen sentido, únicamente, cuando el deseo de la mujer se convirtió en un requisito, y uno importante, del vínculo sexoafectivo. Para los años 80, vemos emerger en la canción de cuarteto una

preocupación que nunca antes había estado: Satisfacer el deseo de la mujer. El cuarteto tradicional no se cuestionaba ni el deseo de la mujer, ni su goce: el deseante era el varón y el deseo de la mujer no era algo problemático (o no era importante, o se daba por descontado). En cambio, en "Mujer y amante", el deseo de la mujer es el supuesto (problemático y opaco para el yo lírico) que tracciona esa traición. Ella no lo deja por otro hombre que la quiere más, o que le brinda más comodidades. De hecho, ella no lo deja, sino que sale del ámbito de la familia, del rol de madre y esposa, para ocupar temporalmente el de rol de "amante". Y esto es así porque su deseo está puesto en otro hombre. Y, aunque ese segundo rol sea construido en clave negativa (porque hace infelices a quienes de verdad la quieren: su marido y sus hijos), ella no pierde el cariño del marido, que le ruega que vuelva. Y esto es importante porque, si bien en términos explícitos la posiciona como una mala mujer, también la coloca en una posición dominante y, ciertamente, como una mujer deseada y codiciada. Nótese que, en la dicotomía entre la esposa-madre y la mujer-amante, se es mujer en el segundo polo.

La emergencia de esta preocupación masculina por el deseo y el goce femenino, es lo que permite comprender que el histórico rol de varón proveedor económico haya sido suplantado por el de proveedor de placer. Lo cual conecta directamente con la cuestión del *orgullo masculino*.

A que no te besa con aquella fiebre que yo te besaba
o a que no se entrega de la misma forma
que yo me entregaba
porque yo presiento de que estás viviendo una vida falsa
que le estas mintiendo
porque no te ha dado
lo que yo te daba.
("A que no", Jiménez, 1986a)

Juego con tus besos en mi piel
Salvaje, salvaje
Juego porque no puedo perder
Coraje, coraje
Si estás feliz con este amor
Salvaje, salvaje
Comparas el amor y yo soy el mejor
Un tonto soñador, pero salvaje
(“Me dicen el salvaje”, Jiménez, 1985a)

Al igual que en el cuarteto blanqueado, el placer sexual en la mujer comienza a emerger como ese trasfondo del que poco se sabe, pero que se presume importante. Ser el proveedor de placer aparece como un nuevo mandato masculino. No solo el deseo de las mujeres se postula como medida virilidad (materializado en conquistas), sino también su goce (materializado en su preferencia por sobre otros hombres). El varón cuartetero va a fundamentar su virilidad en que se postula como un amante excepcional, algo que comparte con el paradigma blanqueado. Sin embargo, la forma como el erotismo y el placer sexual se ponen en discurso difiere significativamente.

3.3.4. Todo lo estético es político

La preponderancia que adquieren el deseo y el erotismo en el relato de amor romántico es, como dije en el capítulo anterior, un ethos de época, y el paradigma cuarteto-cuarteto no escapó a esa tendencia. El amor romántico pasional trajo la exaltación del deseo sexual y de su carácter incontrolable, como un rasgo positivo y validante. Y, de la mano de la puesta en discurso del deseo, se coló el erotismo.

Pero al sentir tus manos sobre las mías
Temblando de deseos y de caricias,
Me eché en tus brazos, sentí calor

Y la lluvia caía sobre el balcón

El peso de mi cuerpo sobre tu cuerpo,
En el reloj del mundo paraba el tiempo
Tan solo quiero seguir así,
Viviendo esta aventura cerca de ti
("Después de un año", Jiménez, 1988a)

No quiero redundar en cosas que ya he dicho para el caso del cuarteto blanqueado. Me limitaré a remarcar que, en el cuarteto-cuarteto, se reitera idéntica axiología para la cual el deseo sexual funciona como prueba de autenticidad del sentimiento, y que cuanto más intenso e incontrolable, mejor. El varón del cuarteto se presenta como un sujeto deseante sin mesura. Ese rol del deseo en el relato de amor romántico vino de la mano de referencias a la sexualidad como algo de capital importancia en la descripción del sentimiento. Es decir, la función humorística de, por ejemplo, el doble sentido erótico, continúa en los relatos de amor liviano; pero el erotismo cumple una función diferente en los relatos de amor romántico.

Ahora bien, como señala Boria (1993), en Jiménez la sexualidad y el deseo suelen aparecer a caballo de una *estética grotesca*. Se utiliza el adjetivo "grotesco" sin carga peyorativa, retomándolo de Bajtín (2003), para quien el *realismo grotesco* era un rasgo característico de la cultura popular del medioevo. En la estética del carnaval, el realismo grotesco consistía en exaltar al cuerpo, y sus necesidades primarias, de manera explícita e, incluso, exagerada. La estética del grotesco enaltece todo lo que conecta al cuerpo con el mundo natural, y con los otros cuerpos. Pone en valor el goce físico, y exalta al cuerpo en sus partes más denostadas (los genitales, sus fluidos, la lengua, etc.). De allí el carácter subversivo en relación con los valores culturales dominantes.

En este caso, aunque se trate del mismo amor romántico

trascendental que veíamos en el cuarteto blanqueado, lo que cambia es la forma como se lo presenta. La diferencia radica en que el cuarteto-cuarteto no se limita al reconocimiento o a la mención del deseo y la sexualidad, sino que se apresta a describirla mucho más detalladamente en sus manifestaciones corporales, con metáforas que trazan paralelos con el mundo animal y que exaltan el cuerpo en sus partes negadas. Y no es torpeza en la escritura, o falta de recursos literarios. Muchas de esas canciones presentan un trabajo de estilización consciente por poner al cuerpo por encima de todo. Y en esa descripción del enclave corporal del deseo, y del erotismo, se juega buena parte de la eficacia semiótica de estas canciones.

> Toda mi agua rosada está contaminada
> tu sabor y tu aliento la dejaron cargada
> la humedad de tu cuerpo y el calor de tu alma
> se han mezclado en mi sangre la dejaron marcada
> (“Con mi sangre escribiré un poema”, Jiménez, 1990b)
>
> Y soy un potro, un potro, un potro
> que rompe sus riendas,
> cuando quiere alcanzar y vibrar
> otra vez con su hembra
> (“El potro”, Jiménez, 1989a)
>
> Hiciste de mí, tu corazón
> mi cuerpo en llamas, un volcán de sol
> cuando es con vos, me quemo en ti
> (“Hiciste de mí”, Jiménez, 1989a)

Esto ocurre en las canciones compuestas por los cuarteteros, pero también en las que importaron de otros campos de la música popular. Por ejemplo, Jiménez también recurrió a los *covers* de baladistas internacionales y es notorio

que, aun haciendo *covers* del mismo baladista (por ejemplo, de José Luis Rodríguez), las canciones que elegía Jiménez eran mucho más arriesgadas en términos de puesta en discurso del erotismo y del cuerpo negado.

> Deja la luz encendida, quiero mirarte desnuda,
> ahora no hay ninguna prisa y te amaré de punta a punta,
> palmo a palmo, beso a beso, así como imaginaba,
> sólo los dos en silencio, enredados en la cama
>
> Nunca había soñado tanto, este precioso momento,
> pero esto es lo máximo, estoy entrando en tu cuerpo
> siento tu pecho agitado y tu vientre como el fuego,
> los dos estamos temblando de pasión y delirio, de amor y deseo
> (“De punta a punta”, Jiménez, 1987a)

Esta canción de José Luis Rodríguez, que fue un éxito en buena parte de Latinoamérica, escandalizaba a esa parte más conservadora de la sociedad cordobesa. Corrían los años 80 y la descripción tan gráfica de la sexualidad estaba por fuera de lo decible en la cultura dominante. De hecho, la canción, en la versión interpretada por Jiménez, estuvo censurada en algunas emisoras radiales de Córdoba. Y es allí donde se hace evidente el carácter político de esa estética que explicitaba el sexo, el erotismo, y el cuerpo negado. No lo hacía con una intencionalidad subversiva, más sí con claro desprecio por el “buen gusto” o “lo que se usa”. Y no atender a lo que los sectores dominantes definen como buen gusto es una práctica de resistencia. Esto se hace particularmente evidente cuando esa estética grotesca aparece en canciones que salen por fuera del relato romántico. Por ejemplo, cuando está puesta al servicio del efecto cómico.

No le mezquinen nariz, no, no
no le mezquinen nariz, no, no
Y ese comió un poroto, que no soporto, que no soporto
comió batata caliente, ya no se aguanta, ya no se aguanta
el aire está perfumado, ay! que baranda, ay! que baranda
hay un olor a bosque, que no se banca, que no se banca
No le mezquinen nariz, no, no
no le mezquinen nariz, no, no
("No le mezquinen nariz", Jiménez, 1990b)

Sin miedo a ser calificado de vulgar, el cuarteto-cuarteto pone en valor esa transgresión moral que opera como marca de clase.

3.3.5. "Sangre cuartetera"[21]

Pero no todo es amor y deseo en el cuarteto-cuarteto. A diferencia del cuarteto blanqueado, en este paradigma discursivo se abordan otras temáticas muy particulares, también con escasa capacidad de universalización. Además del orgullo masculino basado en las virtudes amatorias del sujeto, otra forma de orgullo se desarrolla de la mano de un *discurso identitario* (Chein y Kaliman, 2014). Es decir, no se trata de un orgullo como puesta en valor de sí, individual, sino de un orgullo como puesta en valor de un *nosotros*. Este discurso identitario establece una cadena de equivalencias entre ser -buen- cordobés y ser cuartetero, ser cuartetero y ser popular. Y ser popular es encarnar los valores de la alegría, la simpleza, la pasión y la humildad.

La puesta en valor del cuarteto, como género, no era nueva. Ya en el paradigma tradicional encontramos algunas canciones que tematizan el valor del "tunga-tunga" como ritmo "picarón", "juguetón" y lo ligan a la fiesta "cordobesa" (Rolán, 1976a). Pero en el paradigma cuarteto-cuarteto esto se va a volver un lugar recurrente y va a tomar la forma de marca identitaria que apunta a la construcción de un nosotros

valorado. Ya no es orgullo por ese ritmo picarón que bailamos, es orgullo por *nosotros los cuarteteros*[22].

Al iniciar este capítulo comenté el episodio de Cosquín, dije que tanto Jiménez como el público cuartetero habían entendido que era una prueba de fuego para el cuarteto, y que el público se convocó multitudinariamente en apoyo a Jiménez porque entendía que apoyar a Jiménez era apoyar al cuarteto y, en ese gesto, a sí mismos. Entendían que cuando los sectores dominantes repudiaban a su gusto musical era a ellos a quienes repudiaban realmente. Esa identificación entre la música (y los músicos) con el público, no fue un invento de Jiménez. La denominación "cuarteteros" existía con anterioridad como *discurso alteritario.* Siempre que se cuestionó al cuarteto, en realidad se cuestionaba a su público y a sus productores, de modo que esa equivalencia ya estaba implícita en los discursos dominantes.

Lo que va a hacer Jiménez es capitalizarlo a través de una serie de opciones discursivas: a) asociar la identidad cuartetera a la -buena- identidad cordobesa, b) invertirle el signo a través de c) asociarle valores positivos que d) convierten al enunciador, no casualmente, en el mayor exponente de esa identidad. Pero vamos a desglosar esto parte a parte.

Córdoba, si bien es sede de los principales festivales folklóricos del país, y por eso fue epicentro del boom del folklore de los años 60, carece de géneros de música folklórica que sean distintivos de esta provincia -siendo la variante cordobesa del gato, lo más autóctono que tiene-. Ya desde los años 70 folkloristas cordobeses, como el Chango Rodríguez, comenzaron a mostrar preocupación por dotar a Córdoba de un ritmo que le fuera propio, especialmente ante el avance del cuarteto (Argüello, 2023). Sin embargo, esos intentos no prosperaron y Córdoba quedó carente de un ritmo folklórico que se precie de autóctono. Mientras tanto, el cuarteto avanzaba y ganaba popularidad en las barriadas del

proletariado cordobés y su identidad musical ya era reconocida en provincias vecinas. De modo que existía allí, entre las músicas consideradas regionales, una vacante pasible de ser reclamada. Pero al cuarteto tradicional nunca le había interesado encarnar el ser nacional, ni regional, ni cosas semejantes ¿Qué lleva al cuarteto-cuarteto a autoproclamarse encarnación del -buen- ser cordobés?

Lo primero que hay que comprender es que, en realidad, a los productores de cuarteto nunca les interesó realmente ingresar al *campo* del folklore -es decir, someterse a sus lógicas de producción, a sus paradigmas discursivos, a sus instancias de consagración, etc.- El cuarteto es su propio campo, tiene sus reglas de producción y consumo propias, y mal harían los cuarteteros en someterse a las de otro campo de producción musical. Ni lo necesitaban, ni les convenía. Pero ganarse ese lugar como representantes del *ser cordobés*, a fuerza de apoyo popular, era darse un baño de legitimidad frente a sus detractores, y la posibilidad de abrir nuevos mercados. De allí viene la puesta en valor (y apropiación) de lo cordobés. Por eso, después de la participación del cuarteto Leo en Cosquín, y antes de la de él, Jiménez grabó esta canción:

Yo sé que hay gente que rechaza la verdad
y se avergüenza de esta pura realidad,
al ritmo nuestro no lo van a sepultar,
porque es muy puro, tiene estilo natural

Y defendemos con orgullo y mucho amor
aquella herencia que mi Córdoba me dio,
y desde entonces late en mi corazón
y lo percibe una nueva generación

Buenos Aires tiene el tango, y La Rioja con la Chaya,
los Salteños con la samba, en Corrientes el Chamamé,
En Santiago del Estero gozan de la Chacarera,

Y nosotros los cordobeses, cuarteteamo' hasta morir

Al Tunga Tunga Tunga, no lo van a sepultar,
el ritmo del cuarteto nunca, nunca morirá,
Al Tunga Tunga Tunga, no lo van a sepultar,
el ritmo del cuarteto nunca, nunca morirá,
No, no, no, nunca morirá, no, no, no, será siempre inmortal,
Si, si, si, siempre vivirá, si, si, si, te lo puedo asegurar
("Nuestro estilo cordobés", Carlitos Jiménez, 1987b)

Sin embargo, a pesar de lo elocuente de esta proclama de cordobesismo, el discurso identitario de este paradigma discursivo era *cuartetero* antes que *cordobés*. Es decir, para ser cuartetero hay que ser cordobés -siendo el cordobesismo tomado como un valor-, pero no cualquier cordobés era cuartetero, ellos bien lo sabían.

El sentimiento de orgullo es, recordemos, una respuesta posible ante algo o alguien que está poniendo en duda el valor del sujeto. Por eso, el orgullo cuartetero aparece a medida que crece su estigmatización. Es una respuesta política. Pero el cuarteto-cuarteto no solamente exhibe orgullo, sino que utiliza esa estigmatización como parte de la estrategia discursiva. No la niega, no la oculta vergonzosamente, sino que la denuncia. Ser atacado, ser agredido, ser *injustamente discriminado*; contribuye a unificar a público y productores en el mismo martirio. Es en esa experiencia común de discriminación y de injusticia donde se construye un *nosotros* verosímil. Autoproclamarse representante de una *identidad cordobesa-cuartetera* era una estrategia discursiva efectiva, también, en un campo donde se estaba disputando lo que era valioso, lo que era *verdadero* cuarteto, y lo que no lo era. Allí donde el cuarteto blanqueado suavizaba las marcas de lo local, índices de esa subalternidad geográfica y cultural, el cuarteto-cuarteto las reivindicaba en una estrategia diferenciadora. Orgullosamente cordobeses, orgullosamente cuarteteros, orgullosamente

subalternos. Y de la mano de la reivindicación del ser *cuartetero*, viene la apuesta por cambiarle el signo negativo que pesaba sobre esa etiqueta[23]. Para hacerlo, el *discurso identitario* debe apelar a la puesta en valor de los recursos propios y a la desvalorización, abierta o tácita, de los recursos de los *otros,* que pasan a ocupar el lugar de exterioridad necesaria para delimitar el nosotros valorado.

Ser cuartero es cantar
simplezas alegres o tristes
pero fundamentalmente
entregarse al pueblo
con nobleza
para que baile…
para que baile la popular,
porque soy cuartetero de corazón.

Para ser un cuartetero vos
tenés que haber nacido
con el tunga tunga adentro
que te da felicidad,
para ser un cuartetero
no hay un límite de horarios,
en centro o en el barrio
muy alegre cantarás

Podrás cantar con sentido,
podrás tener mucha voz,
pero cuartetero nunca,
sino cantás de corazón

De corazón, de corazón
soy cuartetero, sí, de corazón,
de corazón, sí, sí, de corazón,
soy cuartetero de corazón

Para ser un cuartetero

hace falta ser humilde,
no pretenda un cuarteto
que lo lleven al Colón,
lo que quiere un cuartetero
es seguir con voz sincera,
derribando las fronteras
y entregando el corazón
(“Cuartetero de corazón”, Carlitos Jiménez, 1985b)

Jiménez recupera la construcción del enunciador del cuarteto tradicional como un trabajador de la música antes que como un artista, se inscribe en esa tradición y pone en valor su propia trayectoria en el campo. Porque ese “vos tenés que haber nacido con el tunga tunga adentro” apunta directamente a distinguirse del cuarteto blanqueado poniendo en valor su trayectoria dentro del campo. Así, el cuarteto-cuarteto reivindica lo cordobés, pero no cualquier cordobés. Va a poner en valor la simpleza, la humildad, la *entrega* de los músicos a “la popular”[24] -a su deseo, a su fiesta, y en su defensa-, la alegría y el *sentimiento* puesto en juego a la hora de tocar o cantar; por encima de la validación de Buenos Aires o de la clase media, por encima del profesionalismo, de la calidad vocal o musical, o del ego artístico. En esta axiología, la opinión que importa es la del público por sobre la de los críticos, ungiendo así al público como institución validante (reconociéndole poder). El exterior que habilita ese nosotros está formado tanto por los críticos del cuarteto, como por los cuarteteros del paradigma blanqueado. De una parte, el pueblo, de la otra, los otros.

Sentí la vibración de nuestros cuarteteros
Es éste mi mensaje humilde y sincero,
Esto no es un secreto, no hay ningún misterio,
Nosotros somos pueblo, sentimos lo nuestro
(“Animate flaco”, Carlitos Jiménez, 1988a)

Siempre se trata de un nosotros cuartetero, un nosotros los humildes, un nosotros subalterno, un nosotros… a pesar de que Jiménez ya no vive en el barrio natal y se ha mudado al Cerro de las Rosas, el barrio residencial más caro de la ciudad de Córdoba por aquellos años.

Soy un muchacho de barrio
que no tiene horarios
cuando hay que cantar,
Soy uno más de la esquina
de esa barra querida
que no voy a olvidar

Soy un muchacho de barrio
que aunque pasen los años
nunca me olvidaré,
que mi escuela fue la calle,
y en la vida pierda o gane,
yo te lo juro por ésta
que yo nunca cambiaré
("La mona es un muchacho de barrio", Carlitos Jiménez, 1985a)

El yo lírico, que aquí vuelve a coincidir con el enunciador, jura lealtad a los humildes y a sus valores, encarnándolos. Su identificación con este nosotros cuarteteros se funda en un origen común (un origen barrial), una formación común (en la calle, no en el conservatorio) y su adhesión a un sistema de valores común que pone al cantar (e ir al baile) por encima de las demandas sociales diurnas. Pero, además, la inclusión del enunciador en ese nosotros, junto con el público, le permite postular una solidaridad entre ambos frente a una amenaza externa. Los músicos se deben a "la popular" y ésta les hace el "aguante". Dicen Salerno y Silba (2006), al respecto:

> En los usos coloquiales y cotidianos aguantar significa resistir, soportar; "hacer el aguante" quiere decir resistir al otro o acompañar a alguien en una circunstancia adversa. El aguante es una noción que designa a un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al "otro" e implica una resistencia al dolor y a la desilusión que no conlleva a una rebelión abierta (…). El aguante es una categoría ética, estética y retórica anclada en el cuerpo que posee sus propias reglas. Es un atributo que se disputa, se obtiene y se ostenta en la confrontación con un "otro". Además, confiere prestigio y poder al interior del grupo en el cual se insertan los sujetos.

Por eso, cuando Jiménez se retiraba de Cosquín '88, tras cancelar la presentación antes de poder terminarla, el público le respondió coreando: "Y dale mona, dale, dale mona".

Hemos luchado contra viento y marea
porque elegimos una vez esta tarea,
hacemos esto con amor y con respeto
hasta morir representamos al cuarteto

Pero hay algo que jamás olvidaremos
que hay un motivo para continuar luchando,
es este pueblo consecuente que ha apoyado
nuestra carrera desde hace tantos años

Es evidente que hay un pueblo cuartetero
que sigue fiel a su más puro sentimiento,
igual que un hincha a su cuadro preferido
o el ciudadano a su partido político

Estamos vivos, si, estamos vivos, si
gracias al pueblo cuartetero estamos vivos, si
seguimos vivos, si, seguimos vivos, si
gracias al pueblo por haber sido tan fiel, así
("Gracias al pueblo cuartetero estamos vivos", Carlitos

Jiménez, 1988b)

La lealtad como valor, el aguante, la romantización del ser de barrio como símbolo y el fanatismo como prescripción de la actitud legítima en el consumo de música, forman parte del pacto que esta identidad cuartetera establece entre productores y público. En este sentido, el cuarteto-cuarteto tenía mucho más en común con el *Rock Chabón o barrial* de los años 80 (Semán, 2005; Alabarces, 2008), antes que con la escena tropical porteña de esa década, con la que erróneamente se lo suele equiparar.

Soy un fana
A los cuatro vientos,
Y llevo por mis venas
Sangre de cuarteto

Fanático seré
Hasta el día que me muera,
Dentro de mi cajón
Llevaré mi bandera

Esa que representa
El ritmo del cuarteto,
Quiero de corazón, por que
orgulloso me siento
(“Soy un fana, Carlitos Jiménez, 1988b)

Lo ha entendido la mayoría,
Los que han aprobado lo nuestro
Yo quiero disfrutar a pleno,
A tope, tope, tope lo que da el cuarteto

Sólo hay que ser alegres, como ustedes
Como ustedes lo viven todo el tiempo
Ustedes que lo palpan, que lo sienten

Ustedes, son ustedes, todo el ejemplo
(“Simplemente baila”, Carlitos Jiménez, 1990b)

3.3.6. Historias cantadas (la canción testimonial)

Finalmente, Jiménez va a inaugurar un nuevo tópico dentro del cuarteto que va a resultar una fuerte ruptura tanto con el paradigma tradicional, como con el blanqueado[25]. Rompe, por una parte, al introducir un tópico completamente nuevo y en las antípodas, en términos afectivos, con el cuarteto tradicional; y rompe, especialmente, por modificar la relación tradicional entre el yo lírico y el enunciador. Se trata de canciones que dan testimonio de las experiencias de vida dramáticas de *otros* sujetos. Es decir, el enunciador se construye *como un testigo de ese relato*, y no busca ser asimilado al personaje. Y esto es así, incluso, en canciones que están narradas en primera persona. Aparecen, entonces, historias donde la protagonista es una madre soltera, una prostituta, un niño de la calle, un preso, un ladrón, un niño que sufre por la violencia que su padre ejerce contra su madre, etc.

En estas canciones lo que se testimonia no son sucesos o eventos públicos, sino los padecimientos privados de sujetos que son disímiles en muchos aspectos, pero que tienen algo en común: se trata de sujetos subalternos. Experiencias extremadamente dolorosas, descritas a veces con mucho detalle, que ya no tienen que ver con el amor, como eje (aunque no lo excluyen), sino con el sufrimiento provocado por vivir vidas al margen.

Sala cuatro, un médico por favor
Sala cuatro, una adolescente con contracciones
Va a nacer aquel que no tiene padre
porque ella trabajaba en la calle

Y lo tuvo a cualquier precio,
y creció un hombre de fierro

Que la defendería por siempre
en las buenas y en las malas

Todo el mundo a ella la señalaba
pero nadie le quitaba el derecho de ser madre
Va a nacer aquel que no tiene padre
porque ella trabajaba en la calle
(“Sala cuatro”, Jiménez, 1989b)

Pequeño vendedor trajinas un calvario
al margen del horario que protege al menor,
olvidando el dolor de lo que vives a diario
harás un itinerario por obligación

Capricho de un mayor que tropezó a tu paso
con todo lo escaso de un hogar sin calor,
hoy me pregunto yo por qué hay tantos niños
pagando la ignorancia de padres sin amor

Niño, niño, niño,
agrandas tu pena
buscando cariño,
en cada moneda

Duermen tus juguetes
un sueño distinto,
porque tú no puedes
ser como otros niños
(“Pequeño vendedor”, Jiménez, 1988a)

La mayoría de estas canciones se distinguen de las tradicionales, también, porque no se limitan a la descripción de situaciones, sino que buscan narrar verdaderas historias vitales. Jiménez va a abrir, con este tópico, la posibilidad de que la música de cuarteto ofrezca, además de música para bailar, historias dignas de ser contadas (o cantadas). Y, aunque se trata de personajes y relatos muy diversos, es posible observar

algunas constantes que nos permiten pensarlos como variantes de un mismo tópico: a) se trata casi siempre de antisujetos que b) sufren porque c) son socialmente discriminados, repudiados o abandonados, y d) eso se postula como algo injusto porque, e) la causa de sus acciones -que pueden ser moralmente réprobas- se encuentra en la necesidad provocada por e) diferentes hechos sobre las que los personajes no tienen responsabilidad (principio de injusticia).

En estas canciones se subraya constantemente el carácter injusto de sus padecimientos. Discriminados, sin oportunidades, son presentados como las víctimas de un sistema que los fuerza a ocupar ese lugar marginal para luego, con cinismo, señalarlos como amorales. De esta forma se invierte la carga valorativa, y quien era un sujeto socialmente despreciado pasa a ocupar el lugar del mártir.

Tienes dieciocho años,
y estás cansada de vivir,
porque el mundo en que tu vives,
no te puede hacer feliz

Tu padre te echó de casa,
no tienes calor de hogar,
por un poco de dinero,
con cualquiera tú te vas

De noche y de día
vas vagando por ahí,
no sabes lo que hacer,
y no tienes donde ir,
el mundo te olvidó
y que va a ser de ti

Muchacha que vas a hacer,
si la vida te maltrató,
maldito mundo cruel,

maldito mundo cruel
(“Tiene 18 años”, Jiménez, 1988b)

Paredón, han pasado 10 años y recién sale ahora
Una mujer, paradita en la puerta del penal, y llora
Y una bolsita con ropa, nadie la espera, está sola
Dime, dime, dime qué harás
Dime, dónde trabajarás
La sociedad te hizo a un lado
No sabes dónde irás
Todas las puertas se cierran
Nadie te da una mano
Ayúdenla, ayúdenla
Que con el tiempo ella cambiará
(“Dime, dime qué harás”, Jiménez, 1990b)

Eres joven que eres juzgado,
y no te dejan en paz,
ellos sólo ven lo malo,
pero nunca quieren ver la realidad

Si tú eres pobre y no te dejan ni hablar,
se ponen ciegos echando años,
sabiendo que esa vida
la van a destrozar

Los tribunales que hacen siempre
lo que quieren, y que condenan
a la gente sin piedad,
que si los ricos le afianzan los placeres,
ellos no dudan y le dan la libertad
(“No tribunales”, Jiménez, 1990a)

En muchas de estas canciones, además, se justifican explícitamente algunas acciones contra la Ley o la moral. La tentación de comparar a la canción testimonial de cuarteto-cuarteto con la cumbia villera está servida y, no obstante,

deberíamos tener algunos cuidados de no asimilar una a la otra. Lo primero a considerar es que, si hemos de comparar con cierto rigor histórico, no tenemos que perder de vista que la cumbia villera emerge hacia finales de la década de los 90 y despega fuertemente en los 2000 (Martín, 2011, Silba, 2018). Para ese momento, el tópico testimonial del cuarteto de Córdoba tenía ya más de una década de desarrollo y ya era toda una institución del género. Esto quiere decir que el cuarteto-cuarteto puede haber formado parte de las condiciones de emergencia de la cumbia villera, pero no a la inversa, y esto no hay que perderlo de vista. En segundo lugar, pero más importante, debemos advertir que en la canción testimonial del cuarteto no aparece una exaltación de la violencia ni del delito, como sí ocurre en la cumbia villera (Cragnolini, 2006) o en los narcocorridos mexicanos (De la Garza y Grad Fuchsel, 2011), otra música fuertemente sobremarcada. En cambio, aparece apenas una justificación de algunas conductas ilegales o moralmente cuestionables. En el cuarteto-cuarteto las acciones delictivas no son motivo de orgullo, ni se jactan los sujetos por ser ladrones o prostitutas. En el fondo, no hay un cuestionamiento de la valoración negativa de estas acciones *per se*, y por esto se podría sostener que es solidario con las normas sociales dominantes.

Los personajes de estas canciones llegan a ese lugar marginal por pobreza e impotencia. El carácter *impotente* de esos sujetos es una clave importante para comprender la enorme distancia con esas otras músicas: estos sujetos no pueden salir del lugar en el que esas entidades abstractas como "la sociedad" o "los ricos" los han colocado. La canción testimonial de cuarteto-cuarteto pone el acento en la *denuncia* de la injusticia social y económica. En cambio, el sujeto de la cumbia villera hace alarde de su peligrosidad y de su poderío marginal (Cragnolini, 2006). En el cuarteto, lo que caracteriza a estos sujetos no es la amenaza o la revancha social; sino el

sufrimiento y la resignación.

El énfasis puesto en la *impotencia* de estos antisujetos y en la descripción detallada de sus experiencias dramáticas, de su soledad y de sus carencias, no obstante, produce un potente efecto humanizador. Y es en ese elemento que se juega el carácter resistente de la canción testimonial del cuarteto. Allí donde los sectores culturalmente dominantes ven pobres que son pobres "porque no quieren trabajar", por "negros" o por ignorantes; ladrones y prostitutas por vagancia o peligrosos niños limpiavidrios; la canción de cuarteto las y los presenta como mártires del sistema: víctimas de discriminación y de la doble vara de la justicia, pobres porque no tienen oportunidades, ladrones y prostitutas por desesperación, sujetos sufrientes condenados injustamente.

Otra diferencia significativa es que, en la cumbia villera, los sujetos representados y sus experiencias son principalmente juveniles. En cambio, en la canción testimonial del cuarteto-cuarteto, el rango generacional de esa experiencia marginal abarca infancias, juventudes y sujetos adultos, muchas veces padres de familia.

A ese hombre llevan preso
por un delito cualquiera,
un hombre que sin trabajo,
robó pa´ que su niño comiera

El trauma de la prisión
se vive en las propias carnes,
el hombre pobre y el rico,
la diferencia no vale

Un tribunal fue preparado
para el pobre y para el rico,
así pagar las condenas,
hombres pobres, hombres ricos

El que las hace las paga,
es mentira, es el proverbio,
se puede matar a un hombre,
no hay justicia, si hay dinero

A la justicia yo me entrego,
señor juez, téngalo en cuenta,
si he cometido un delito
yo sólo pido una justa condena
Un tribunal fue preparado
para el pobre y para el rico,
así pagar las condenas,
hombres pobres, hombres ricos
(“Pobres y Ricos”, Jiménez, 1985a)

Pero las singularidades de la canción testimonial cuartetera no terminan allí. En términos enunciativos, la canción testimonial del cuarteto presenta características que la convierten en un tópico muy delicado. Es así porque, en muchos casos, el enunciador asume la primera persona singular y encarna en voz propia el testimonio de ese sujeto marginal, sin que esto suponga una identificación con el yo lírico. En otras palabras, Jiménez podía cantar en primera persona el sufrimiento de un preso, sin que nadie creyera que se trataba de él. Y esto es particularmente interesante, porque importa una apuesta enunciativa compleja y arriesgada.

Vivía humildemente y muy feliz
pero la vida me maltrató
y tuve que robar para vivir
la mala suerte me acompañó

Acabo de salir en libertad
llego a mi casa, no encuentro a nadie
Tan solo unas palabras en papel

que ella escribió, tiene un amante.
("Libertad", Jiménez, 1988b)

En el mundo en que yo vivo
Siempre hay cuatro esquinas,
Pero entre esquina y esquina
Siempre habrá lo mismo

Para mí, no existe cielo,
Ni luna, ni estrellas,
Para mí no alumbra el sol
Para mí todo es tiniebla

Ay, ay, ay, que negro es mi destino
Ay, ay, ay, todo de mí se aleja
Ay, ay, ay, perdí toda esperanza
Ay, ay, ay, todo llega a mis penas

Condenado para siempre
En esta horrible celda,
Donde no llega el cariño
Ni la voz de nadie

Aquí me paso los días
Y las noches enteras,
Sólo vivo del recuerdo,
Eterno de mi madre
("Prisión", Jiménez, 1984)

En la mayor parte de la canción popular contemporánea el enunciador se construye desde una identificación -al menos potencial- con el yo lírico, porque esta es la estrategia más simple. Y esto tiene sus razones: cuando la canción debe comunicar estados emocionales, la capacidad del enunciador de sentirlos, normalmente, se juzga necesaria para poder cantarlos. Y la capacidad de sentir se asocia frecuentemente al conocimiento, en primera persona, de las vivencias que

desencadenan esos sentimientos. Podemos decir que esta es una característica del *contrato de lectura* (Verón, 1986) de buena parte de la canción popular contemporánea. El contrato de lectura es un concepto que busca describir el pacto implícito que subyace a cualquier acto comunicativo. Un pacto sobre el tipo de relación que se espera entre quien dice y quien escucha (o lee), y con aquello que se enuncia. Así, por ejemplo, el contrato de lectura del discurso periodístico supone que lo dicho debe guardar cierto apego a la realidad, condición que, por ejemplo, el discurso poético no tiene. Del médico esperamos indicaciones verdaderas para el cuidado de nuestra salud, del humorista esperamos un discurso gracioso, no una prescripción médica, y del actor una performance verosímil, no verídica. Así, cada tipo de discurso supone una serie de expectativas sobre las características que debe reunir quien dice algo, y lo que dice.

El oyente de la ópera del siglo XVII no esperaba que los cantantes se sintieran como los personajes que encarnaban, pues le bastaba con que supiera actuarlos. El cantante de ópera era considerado, ante todo, un actor y se esperaba de él algo que, se sabía, era una actuación. Diferente es la situación de enunciación en la música popular donde, especialmente los cantantes, cada vez más, son juzgados en su *autenticidad* por su capacidad de sentir como propio aquello que cantan. Y tan así es que abundan los programas dedicados a la vida de las celebridades en los que algún comunicador descubre, por ejemplo, las incoherencias entre lo que un cantante enuncia en las canciones y lo que hace en su vida privada. Estas *faltas* que se denuncian son interpretadas como faltas de honestidad pero son, en realidad, faltas al contrato de lectura. Precisamente, Jiménez ha sido blanco de duras críticas (de parte de quienes no comprenden el dispositivo de enunciación que él construye ni las lógicas del género) por esa incongruencia entre los personajes que encarna en la canción testimonial y su historia

de vida. Al final de cuentas, no es ningún secreto que Jiménez nunca estuvo en la cárcel y que ha hecho una fortuna gracias al cuarteto[26]. Entonces, la pregunta que debemos hacernos es ¿cómo consigue Jiménez que su enunciador sea creíble cuando canta en primera persona sentimientos y vivencias que es inverosímil que él conociera por experiencia directa?

Lo consigue porque la credibilidad del enunciador se sostiene en que se lo juzgue *capacitado* para enunciar, y esa *capacidad* de enunciar no proviene, necesariamente, de la experiencia directa. Existen otras maneras de habilitar al enunciador, maneras más complejas y riesgosas, ciertamente. En los narcocorridos, por ejemplo, no es necesario ser narcotraficante para componer e interpretar un narcocorrido. Es más, los narcocorridos se hacen, muchas veces, por encargo del narcotraficante y este encargo es toda la legitimación que necesita del enunciador. Las estrategias de legitimación del enunciador, para encarnar la voz de otros, varía de un campo de producción musical a otro. En el caso del cuarteto de Jiménez, éste construye un enunciador *empático*, y su capacidad de empatizar se sostiene, por una parte, por su pertenencia a un colectivo de identificación que comparte, con esos antisujetos, la experiencia de discriminación e incomprensión por ser cuarteteros y, por la otra, por su construcción como un sujeto *apasionado*, en el sentido de vulnerable a los afectos. Pero esto lo desarrollaré con más profundidad en el apartado 3.5.

Antes de eso, debemos detenernos en los aspectos visuales y performáticos del paradigma cuarteto-cuarteto.

3.4. Aunque a la mona la vistan de seda, mona queda

Jiménez tomó nota del éxito que habían tenido los cambios que había introducido el paradigma blanqueado en relación con los aspectos visuales del show. Entendió que, para interpelar a las nuevas juventudes, no bastaba la música y el salón de baile,

sino que era necesario brindar una experiencia híbrida entre el baile y el recital. Es por esto que apeló, en principio, a las mismas estrategias que el paradigma blanqueado: mayor presencia escénica, cabelleras con permanentes, maquillajes, juegos de luces y el abandono de la sobriedad en la vestimenta[27]. Pero Jiménez va a llevar esto mucho más lejos. Donde el paradigma blanqueado introdujo, como gran ruptura a la sobriedad tradicional, coloridas camisas estilo tropical; Jiménez vistió trajes de colores en combinaciones estridentes (turquesas, amarillos, violetas, fucsias, dorados) con hombreras exageradas, lentejuelas, plumas, tapados de piel, coloridas botas tejanas y pantalones ajustados en los mismos tonos. Jiménez se hacía confeccionar la vestimenta especialmente para él, una vestimenta que rebosaba color y brillo

Imagen 12. Tapas de discos de Carlitos Jiménez (1986, 1990)

El show era él, no los músicos. Donde el paradigma blanqueado mostraba una banda uniformada con secuencias ensayadas y guionadas, Jiménez se presentaba como un carismático fuera de norma y de cualquier guion. Se desplazaba por todo el escenario envuelto en sus trajes llamativos, bailaba contorsionándose, haciendo ademanes con las manos y gesticulaciones con toda la cara. Cabe recordar que, en términos performáticos, Jiménez ya era un cantante algo atípico cuando estaba en el Cuarteto de Oro, especialmente los últimos años. Si tomamos a Carlitos Rolán como el arquetipo

del cantante tradicionalista, Jiménez era mucho más histriónico y desenfadado, cosa que fue intensificando con el paso de los años. Ya en los años 70 bailaba mientras cantaba, moviendo los brazos y las caderas, y haciendo ademanes. Durante los años 80, Jiménez va a profundizar esa apuesta performática y la va a convertir en marca de su *autenticidad*.

En el escenario, Jiménez va a encarnar las emociones que canta de la manera más apasionada posible. A diferencia de los cantantes de cuarteto blanqueado, Jiménez no va a intentar mantenerse "profesional" y no va a tener reparo en sacrificar la calidad de la emisión vocal a favor de la performance. Cantar "con sentimiento" implica hacer cuerpo esos afectos. En su gestualidad, así como en su voz, se van a traslucir el sufrimiento y el dolor de cada drama narrado; y en sus caderas se van a sacudir el erotismo y la alegría del tunga-tunga, moviéndolas con desenfreno, de lado a lado como se baila normalmente el cuarteto, pero también de atrás hacia adelante, con movimientos claramente sexualizados, atrayendo las miradas hacia esos pantalones de colores, ceñidos a sus genitales. Jiménez encarna todas las pasiones con cierto exceso afectivo, en comparación con los otros cantantes del campo.

La creciente presencia del cuarteto en la TV local puso a Jiménez y a su performance provocativa en el ojo de la clase media y alta que, en los años 80, estaba obligada a compartir con los sectores populares la oferta televisiva de los sábados y domingos[28]. Desde allí, Jiménez escandalizaba cada vez que aparecía en un programa de televisión sacudiendo la pelvis y goteando sudor en la cara, sin "temor por el ridículo" o "por lo que se usa", tomando la valoración de Waisman en relación con la música, pero que es completamente aplicable a los aspectos performáticos también. Bailaba e invitaba a subir al escenario a mujeres del público o a las bailarinas de los programas de TV, con las que bailaba y a las que seducía. Se mostraba sexualmente agresivo, deseante sin tapujos[29]. Y, mientras

cantaba, hacía alguna pausa para tomar algo de vino que le compartía algún asistente del público.

Esa estética grotesca que se puede observar en muchas de sus canciones también se materializaba en su performance. En ese sentido, la fiesta, el goce y el sentimiento encarnados en su persona aparecen como mucho más importantes que el "profesionalismo" o la calidad vocal. Y esto es clave para reconstruir las axiologías que pone en juego el paradigma cuarteto-cuarteto, pero también para comprender el éxito de esa apuesta enunciativa. En el escenario, él aparecía como uno más del baile, o como el mejor. Por no tener miedo al ridículo, ni al juicio moral o estético, por no dejarse ceñir por los mandatos del "buen gusto" y del recato, por *bancar* el tunga-tunga y no comprar las modas porteñas, por ser orgullosamente *negro,* Jiménez era (y sigue siendo) admirado por sus fans[30].

Pero la apuesta performática de Jiménez no se agota en su baile ni en sus trajes estridentes, aunque eso fuera lo que más (mal) impresionara a los sectores culturalmente dominantes. El espanto que les producía esa estética grotesca y excedida nunca les permitió ver que había mucho más en esa apuesta performática: una dimensión ética consistente con esa estética. Y es que, en el modo como él se relacionaba con su público, creaba un profundo efecto identificatorio. Porque hablaba como ellos, porque se comportaba como ellos, porque tomaba el mismo vino que ellos, él era percibido como uno de más de ellos. En los intermedios, entre selección y selección, Jiménez bajaba del escenario y se mezclaba con el público y hablaba con ellos de igual a igual. Tenía en el baile a sus amantes -de público conocimiento- y a sus amigos. Le pedía a cualquier asistente que le compartiera vino y tomaba de su vaso, mientras sostenía alguna conversación, y se prestaba para que lo abracen y lo besen cuantos quisieran. Jiménez estaba siempre a disposición de su público, transitando una aparente horizontalidad vincular. Digo aparente, porque es evidente que

él ocupa el lugar de ídolo para sus seguidores, pero su performance no apunta a remarcar esa distancia, sino a intentar disimularla e, incluso, subvertirla. Ocurre que, normalmente, el escenario establece un régimen de la mirada que produce una relación de poder: separa a los *especiales* (los artistas, reconocidos, que están arriba) de los *comunes* (el público, anónimo, que mira desde abajo) (Blázquez, 2007). Pero, con su performance, Jiménez lo que hacía era violar sistemáticamente esa distancia simbólica que impone el escenario. Una práctica bastante frecuente en el cuarteto en general, que hace que la instancia del baile tenga ese plus que no tienen los recitales o las discotecas, pero que Jiménez va a llevar siempre al extremo.

Porque bajaba él, y porque los hacía subir a ellos. No solo invitaba a subir a las jovencitas con las que él quería bailar o a las que seducía, también invitaba a subir al niño pequeño que fue con el papá al baile por primera vez, a la quinceañera que cumplía años ese día, al que estaba en su despedida de soltero, etc. Jiménez los hacía subir a cantar con él, pedía silencio al resto del público y él mismo los entrevistaba. En los bailes de Jiménez, cada noche, alguno de los comunes subía a compartir el trono con el Rey. Entre ellos, las personas con discapacidad han sido especialmente bien tratadas en sus bailes: se les otorgaban descuentos en las entradas y él tenía predilección por hacerlos subir al escenario a cantar. Con ayuda de los técnicos y del público, se subían las sillas de ruedas al escenario. A todos, él les agradecía, los abrazaba y los besaba afectuosamente. Así, el escenario, en lugar de establecer una frontera dura entre los especiales y los comunes, funcionaba como una frontera porosa en extremo, como el podio en el que, excepcionalmente, en el marco de la fiesta cuartetera, los comunes (incluso a veces los cuerpos socialmente considerados indeseables), podían ser los especiales. Y esa porosidad de la frontera entre Jiménez y el público no se limitaba al momento

del baile. En su casa del Cerro de las Rosas, por ejemplo, se acercaban todos los viernes a la tarde los chicos que no tenían los medios para comprar la entrada y, personalmente, salía a recibirlos y a regalarles entradas (contra la mirada horrorizada de los vecinos de clase alta que veían su calle copada por esos *negros*). Diferentes formas de "devolverle" a su público, decía, algo del amor que él recibía de ellos. Así, en sus dichos, pero especialmente en su performance arriba y debajo del escenario, Jiménez habilitaba la inversión -momentánea- de las jerarquías simbólicas. Era él quien agradecía, quien se brindaba a que lo besen y lo toquen -a veces, incluso, de manera bastante invasiva[31], quien salía a saludar, quien entrevistaba a los anónimos. Se presentaba como uno más del baile, un humilde, un cuartetero excedido de pasión que había conquistado la cima, pero que no dejaba de ser, por eso, ordinario. Lo que ocurría en esas performances no era un accesorio del dispositivo de enunciación. Era un componente fundamental. En esa ritualidad que es el baile, se define buena parte de la credibilidad del enunciador. A diferencia de lo que ocurre en otros campos de producción musical, donde la presentación en vivo es un acontecimiento esporádico, circunstancial, a veces casi accesorio del consumo musical privado, en el campo del cuarteto la participación en el baile forma parte de una ritualidad fuertemente arraigada que es estructurante del modo como se interpreta la música. El vínculo que establecía Jiménez con el público, semana tras semana, el modo como hacía cuerpo ese enunciador, es lo que le daba credibilidad. La performance de Jiménez termina de apuntalar la construcción de un enunciador que guarda una honda coherencia ética y estética, y una eficacia interpeladora extraordinaria.

3.5. De Carlitos Jiménez a "La Mona" Jiménez: la evolución del dispositivo de enunciación

Carlitos Jiménez, en tanto enunciador, va a transitar una

profunda transformación durante los años 80, lo que le va a permitir diferenciarse tanto del paradigma tradicional como del paradigma blanqueado. En las próximas líneas intentaré hilvanar algunos de los elementos analizados hasta aquí para mostrar cómo estas opciones musicales, líricas y performáticas de Juan Carlos Jiménez Riufino se articularon para construir a "La Mona" Jiménez. En su paso por el Cuarteto de Oro Jiménez había encarnado a un enunciador algo más histriónico y gracioso que el modelo tradicional, pero que se mantenía dentro de sus límites: sencillo, simpático, encarador con las mujeres, ingenioso y afectado por emociones eufóricas como la alegría y el deseo. Durante los años 80 la mayoría de esos elementos van a continuar presentes y van a ser valorados. Jiménez no va a renegar de su pasado tradicional sino que lo va a utilizar como estrategia de legitimación: él se va a presentar como continuador del *auténtico* cuarteto. Lo va a hacer sosteniendo la fuerte marcación rítmica, la tímbrica del acordeón, la sencillez lírica y musical de buena parte de las canciones, los tópicos clásicos como el doble sentido, el humor, la fiesta, el amor liviano, la utilización de esa variante sociolectal de la lengua, de metáforas comunes y de esa estética del ingenio que caracterizaba al cuarteto tradicional. Desde ese lugar va a continuar presentándose como un *trabajador de la música* antes que como un artista, trazando una diferencia clara con el cuarteto blanqueado.

Pero la cuestión de la autenticidad, que anteriormente no había existido, va a volverse determinante para este paradigma discursivo, y los signos de lo auténtico se juegan en muchos elementos. Por una parte, ser auténtico va a referir a poseer una trayectoria en el campo cuartetero, trazando una barrera de ingreso para los recién llegados o los migrados de otros campos de producción musical.

Hasta allí, Jiménez va a reivindicar y poner en valor esas cualidades que lo ligan a una tradición, recientemente

instituida como tal. Sin embargo, va a producir una serie de rupturas profundas con el paradigma tradicional. En primer lugar, la introducción de tópicos socialmente más valorados como el amor romántico pasional, profundo y trascendental, en clave disfórica. Jiménez va a apostar por contar historias, por ofrecer narraciones diversas, intentando abandonar el estatismo descriptivo de la mayor parte de la lírica tradicional. Pero, a diferencia del cuarteto blanqueado, lo va a hacer sosteniendo el carácter eufórico del acompañamiento rítmico y de la performance escénica. Además, muchas de estas canciones de amor romántico se van a desarrollar en torno a personajes con fuertes marcas de subalternidad, visibilizando desigualdades sociales y dándole valor a esos personajes. Por si esto no fuera suficientemente molesto, va a adoptar una estética grotesca (en la descripción de la sexualidad y en su performance escénica). Por eso, lejos de conseguir ser mejor apreciado por los sectores culturalmente dominantes, Jiménez va a catalizar el mayor de los desprecios clasistas. De sentimientos profundos, tal vez, pero demasiado *negro*.

Y lo era, efectivamente. Recriminarle a Jiménez que él no era como su público porque él vivía en un barrio de clase alta es un juicio que parte de una premisa inexacta. Durante el día, Jiménez *dormía* en un barrio de clase alta, pero *vivía* en la noche, entre bailes de cuarteto y ensayos con cuarteteros. Por eso, aunque se había mudado al Cerro de las Rosas, Jiménez mantuvo, e incluso profundizó, las marcas del *habitus* de clase.

A esto se agregan otros dos tópicos nuevos que contribuyeron a sobremarcarlo: La canción testimonial y el tópico identitario.

Así, este paradigma discursivo pone en valor lo socialmente repudiado: a) sosteniendo tópicos líricos y marcas lingüísticas del cuarteto tradicional socialmente consideradas chabacanas, b) manteniendo el protagonismo del acordeón y del tunga-tunga eufórico, c) adoptando una estética grotesca

tanto en el relato amoroso como en la performance, d) poniendo en valor a personajes marginados y estigmatizados, e) ponderando lo local frente a lo extranjero y lo cosmopolita y f) dando valor al *sentir* frente al tener (el amor frente al dinero), g) al *sentir* frente al poder (la impotencia del que no puede dejar de amar en lugar del desapego afectivo) y d) al *sentir* frente al saber (de quienes cantan o tocan con sentimiento, frente al saber de los músicos de conservatorio y los críticos del periodismo).

Así, el enunciador del cuarteto-cuarteto se precia de *auténtico*, también, porque canta *con sentimiento*. El exceso afectivo (del deseo, de los celos, de la desazón o la frustración, etc.) que se manifiesta en las letras de las canciones, se lleva también a la performance. Por eso, la manera de cantar de Jiménez, "con desprecio por lo que se usa", lejos de ser un defecto, es una parte clave en la construcción del enunciador *auténtico*. Y es clave, también, en la credibilidad del enunciador a la hora de encarnar las voces de esos sujetos marginales. Precisamente, lo que lo habilita a ese enunciador a cantar los sufrimientos de esos sujetos *otros* no es la experiencia directa sobre esas desdichas, sino su capacidad de *sentir como* esos sujetos. Jiménez configura, así, un enunciador *empático* y *justiciero,* porque le otorga importancia a los sujetos injustamente omitidos, discriminados, estigmatizados. Les restituye su valor haciéndolos subir al escenario y cantando sus desdichas.

Y su credibilidad para empatizar viene apuntalada por la articulación de varias condiciones. La primera tiene que ver con esa construcción de sí como un sujeto desbordado por las emociones, tanto en las letras de las canciones como en su performance. La segunda se basa en que comparte, con esos sujetos que encarna, la experiencia de discriminación y desprecio social. Unas por prostitutas, otros por ladrones, otros por pobres, o simplemente por cuarteteros. Y sobre la

credibilidad de esa experiencia de discriminación no necesitó decir nada, pues la construyeron sus críticos por él. Es en esa experiencia común de ser blanco del desprecio clasista, donde "La Mona", sus personajes y su enunciatario, se vuelven equivalentes. Y la última, pero directamente relacionada con la anterior, es el vínculo que Jiménez construye con el enunciatario como un miembro de ese colectivo (los cuarteteros). El enunciador se postula como representante del colectivo, un cuartetero más que llegó a la cima, pero que no olvida su origen y se presenta agradecido al público. La *lealtad*, entonces, como la actitud que se demandan recíprocamente enunciador y enunciatario[32].

> Soy un muchacho de barrio que no tiene horario cuando hay que cantar
> soy uno más de la esquina de esa barra querida que no voy a olvidar
> soy un muchacho de barrio y aunque pasen los años nunca me olvidare
> que mi escuela fue la calle que en la vida pierda o gane
> yo te lo juro por esta…
>
> Que yo nunca cambiaré, no cambiaré
> no cambiaré, no no, yo te lo juro que yo nunca
> cambiaré, no cambiaré no no, no cambiaré
> yo te lo juro nunca nunca cambiaré
> ("Muchacho de barrio, Jiménez, 1985a)

Así es como "Carlitos Jiménez" se transformó en "La Mona Jiménez". Un trabajador de la música desbordado de pasión, uno más del baile que conquistó la cima. Encarador, ingenioso, simpático, *empático*, levemente transgresor de las normas morales burguesas, orgulloso de su sencillez, humilde, leal al cuarteto y a su público, pero, por sobre todas las cosas, *orgullosamente negro*.

Estas opciones van a contribuir a construir un enunciatario más heterogéneo en términos etarios y de género. Jiménez va a cantar canciones para todos los varones cuarteteros: para el casado, para el soltero, para el que solo va a divertirse o para el que está pasando un mal momento. Pero va a ofrecer canciones también para el gusto de las mujeres. Al igual que el paradigma blanqueado, la construcción de un modelo de masculinidad arrasado por la pasión, dependiente del amor de la mujer e impotente ante sus encantos, le va a permitir dialogar, simbólicamente, con una demanda femenina que el cuarteto tradicional no atendía. Y, también, con la experiencia de estos varones que ya no se identificaban con un varón potente e indiferente. El único resquicio de virilidad masculina que queda en pie es aquel que construye alrededor del desborde de pasión como valor. Es en sus capacidades como amante, y en su agresividad sexual, donde el varón se siente capaz de ser proveedor, aunque más no sea solo de cariño y placer.

Así, en relación con el enunciatario, el paradigma discursivo demanda competencias a disposición de los sectores populares: el conocimiento y gusto por el género y su ritualidad, por la cultura popular de Córdoba, por sus maneras de expresarse, por la capacidad de sentir por sobre el tener o el "saber".

La valoración de la voz a partir del sentimiento que se le imprime, frente a la voz como capacidad de algunos pocos profesionales, sintetiza buena parte del espíritu de este paradigma discursivo. Porque para cantar de manera *auténticamente cuartetera*, hay que ser un auténtico cuartetero.

Por todo esto no es de extrañar, entonces, que el enunciatario que se construye muy heterogéneo en términos de edades y de género, aparezca, no obstante, mucho más homogéneo en términos de clase, constituyéndose como la música predilecta de los sectores sociales más subalternos. Especialmente de esa fracción de la clase baja más precarizada

en términos de capital económico y cultural.

Jiménez es una versión hiperbólica de su enunciatario varón. Y es su versión más feliz, porque triunfó y alcanzó la fama, la riqueza, una esposa gringa y varias amantes (poder, dinero y mujeres).

El dispositivo de enunciación resuena, además, en una característica muy particular de los sectores populares de Córdoba: esa desconfianza hacia el dominante. El público del cuarteto-cuarteto desconfía de los que no son "del palo", desconfía de los porteños, desconfía de los patrones, de los periodistas, de los chetos, de los dominantes en general. Por eso, la *autenticidad* como valor, ligada a la pertenencia de clase (y no como en otros campos a la originalidad, a la autoría, o cosas similares), es fundamental. Por eso la sobremarcación de Jiménez, y esa coherencia ética y estética que construye, son claves de su potencia interpoladora.

3.6. Las condiciones de emergencia del cuarteto-cuarteto

Como mencioné anteriormente, el cuarteto-cuarteto comparte las mismas condiciones de posibilidad del cuarteto banqueado: el declive del paradigma tradicional, el proceso de creciente juvenilización de la noche, los cambios en las escuchas musicales de las nuevas juventudes; así como el crecimiento de la preocupación social por la pareja y la cuestión amorosa, ligada a la progresiva flexibilización de los vínculos sexoafectivos y de los guiones tradicionales de cortejo, las incipientes demandas de democratización sexual y afectiva de las mujeres y, en general, los cambios en devenir de la cultura afectiva.

También, la tensión que generaba, en la oferta musical local, la penetración de la balada romántica y de la música pop, junto a las políticas de producción de las industrias culturales que privilegiaban productos cosmopolitas, deslocalizados,

capaces de ser vendidos regionalmente; y el juego de asimilación/resistencia que eso producía entre los sectores populares de Córdoba, que tenían un arraigo fuerte al cuarteto, apuntalado por la ritualidad del baile.

Y, claro está, la estigmatización social del cuarteto, cada vez mayor.

A todo esto, se va a agregar el éxito que estaba cosechando el cuarteto blanqueado. Pero, también, algunos cambios muy importantes en las condiciones materiales de existencia de los sectores populares de Córdoba.

3.6.1. Lo que el neoliberalismo económico trajo

Entre tanto analizar canciones, a veces perdemos de vista que el tiempo pasa y que las condiciones materiales de existencia de los agentes sociales que las producen, y las experimentan, también lo hacen. Al adoptar una mirada sociológica, y hablar de sectores subalternos o clases sociales, estoy poniendo el acento en la posición que esos agentes ocupan en la estructura social y, por sobre todas las cosas, en la relación que entablan con los otros grupos con los que cohabitan ese espacio social. Sin embargo, esto no tendría que hacernos olvidar que, en términos de experiencia vital, por ejemplo, no era lo mismo ser un joven nacido en un hogar obrero en los años 70, que serlo hacia mediados de los años 80, aunque cualquiera de ellos formara parte de los sectores subalternos, en términos de clase social, en su respectivo momento.

En ese sentido, hay que recordar que el gobierno de facto no solo significó la persecución ideológica del cuarteto tradicional, la creación de 340 centros clandestinos de detención y tortura, la desaparición de personas -especialmente obreros y estudiantes-, el exilio forzoso de 500.000 personas, el robo de bebés, y la censura de canciones, libros y personas; también significó el disciplinamiento social, político y económico del movimiento obrero (Rapoport, 2007). Este disciplinamiento se llevó a cabo a través de la disolución de los

sindicatos, la prohibición de la protesta y de la militancia política, la desaparición o expulsión de sus referentes sindicales y de sus cuadros más combativos, y la precarización de sus condiciones materiales de existencia. En relación con esto último, el gobierno de los militares que usurparon el Estado vino a instalar un modelo de apertura de la economía local al mercado internacional y de especulación financiera, inaugurando lo que se conoce como el *largo ciclo neoliberal* (Schorr, 2021), abandonando el modelo proteccionista de industrialización por sustitución de importaciones que, desde mediados de siglo hasta entonces, había sido la base de la generación de empleo obrero en nuestro país (Basualdo, 2006). Esto, asociado a la devaluación de la moneda con congelamiento de salarios (posibilitado por la desaparición forzada de la protesta), dio como resultado una redistribución del ingreso que, ya hacia 1977, había licuado los ingresos reales de los trabajadores asalariados un 50% (Graña y Kennedy, 2009). El experimento económico neoliberal de años 70 dejaría como saldo un Estado con poca capacidad de intervenir en la economía, con una deuda externa que pasó de 8 mil millones de dólares en 1975 a 45 mil millones en 1983 (Rapoport, 2007), una fuerte desindustrialización y primarización de la economía, la consolidación de grupos económicos de presión, y un crecimiento de la pobreza que pasó del 4.6% en 1974 al 21.55% en 1982 (Arakaki, 2011). Y, en cuanto a la distribución de la riqueza, la clase trabajadora pasó de quedarse con poco menos del 45% del PBI en 1974, a tener que conformarse con el 29% en 1982 (Lindenboim, Kennedy y Graña, 2010). Así, al momento del regreso a la democracia y del lanzamiento de Jiménez como solista, la clase obrera había perdido, además de amigos y familiares, una buena parte de su poder adquisitivo, una parte de ella había caído por debajo de la línea de la pobreza, y muchas de las esperanzas puestas en los proyectos políticos de los años 60 y

principios de los 70 habían desaparecido. La primavera democrática, que supo encender por un par de años cierta esperanza, rápidamente fue eclipsada por la nueva crisis económica con la que no pudo lidiar Raúl Alfonsín. Los años de democracia no mejoraron estas condiciones:

> en dichos años se consolidaron la desindustrialización, la reestructuración del perfil manufacturero y la regresividad distributiva, el desplazamiento de la inversión reproductiva por la valorización financiera, los procesos de concentración y centralización del capital y el protagonismo de los grupos empresariales. En articulación con otros factores, la práctica de las tendencias señaladas devino en un final abrupto que no hizo más que reflejar que los nuevos rasgos estructurales de la economía, la industria y la inserción de Argentina en el mercado mundial, impuestos desde 1976, seguían vigentes y cada vez más sólidos. (Wainer y Schorr, 2022)

Durante los años 80, el salario pareció recuperarse los primeros años, pero las sucesivas crisis hiperinflacionarias terminaron por diezmar los ingresos reales de los trabajadores, dando por resultado que, hacia 1989, la participación en el PBI había caído nuevamente por debajo del 29% y el índice de pobreza había vuelto a rondar el 20%. Es decir, entre 1974 y 1989, con ciertas fluctuaciones, la cantidad de trabajadores que pasó a ser pobre se triplicó. A la par de esto disminuyó la calidad del empleo producto de ese proceso de sostenida desindustrialización, creciendo la informalidad y volcándose gran parte de esos trabajadores, que ya no eran contenidos por las industrias, al cuentapropismo y al sector de servicios. Y los trabajadores no asalariados, por su parte, siguieron el mismo destino de los asalariados, viendo sus ingresos y su calidad de vida deteriorarse (Beccaria, 1991).

No obstante, durante aquellos años, esta realidad no encontraba muchos discursos que la hicieran visible y, por lo

tanto, simbolizable para los propios actores sociales. De hecho, los datos son escasos debido a que durante los años de plomo la información oficial fue escamoteada. Recién hacia mediados de los años 80 las argentinas y los argentinos comenzaron a enterarse de cuántos eran verdaderamente los desaparecidos, de cuántas eran las industrias cerradas, de cuántos eran los asentamientos urbano-marginales nuevos, etc.

En ese sentido podemos mencionar, para la ciudad de Córdoba, un indicador importante: hacia 1987 la Municipalidad encarga un relevamiento para conocer las dimensiones de los 83 asentamientos urbano marginales que había en la ciudad y las características de sus pobladores. El dato más importante, el 72 % de los censados habían llegado a la villa en el periodo 1978-87, y más de tres cuartas partes de los pobladores procedían de familias empobrecidas, anteriormente residentes de otros barrios de la ciudad (Luciano, 1996). Es decir, no se trataba de asentamientos de familias migrantes del interior que habían llegado seducidas por las posibilidades que brindaba el desarrollo industrial, como había ocurrido en décadas anteriores, y que al encontrarse con la falta de vivienda habían improvisado, de emergencia, un asentamiento *provisorio*. Se trataba de cordobeses de la ciudad, residentes de barrios obreros, que no podían seguir pagando alquiler y que experimentaban un descenso social del que difícilmente volverían (de allí que cambiarían la denominación de *villas de emergencia*, a *villas miseria*) (Ferrero, Rebord, Artesano y Mulatero Bruno, 2018).

En síntesis, las condiciones materiales de existencia de los sectores subalternos, en términos de clase social, estaban cambiando drásticamente, precarizándose su experiencia de vida de múltiples formas. Y no había discursos que hicieran visible y pensable estas nuevas realidades de exclusión social, más allá de los producidos por los sectores dominantes para alterizarlos (los “negros”, los “villeros”, “choros”, “vagos”,

etc.). A los cambios económicos los acompañaron cambios en la estructura social y en la distribución de poder, un incremento en las desigualdades sociales, un mayor distanciamiento entre clases y la fragmentación de los sectores populares en diferentes fracciones.

Es difícil determinar cómo todo esto impactó subjetivamente en ellos, especialmente porque el proceso fue largo y fragmentario (no todos los trabajadores vivieron ese proceso al mismo tiempo ni de la misma manera), pero podemos hacer un ejercicio imaginativo: El obrero que en 1970 asistía a los bailes de cuarteto era, por lo general, un trabajador con estabilidad laboral y sus necesidades básicas satisfechas. Tenía un marco de instituciones que le proveían estabilidad y contención, y propiciaban el desarrollo de identidades sociales y solidaridades fuertes (el gremio, la fábrica, la rama industrial, etc.). Gozaba de aguinaldo y vacaciones pagas, acceso a vivienda propia por planes blandos del Estado y aspiraciones de movilidad social ascendente, principalmente a través de la educación de ellos y/o de sus hijos. Y creo necesario destacar especialmente esto: aspiraciones de ascenso social, fe en la educación y en el trabajo como motor del progreso personal, identidades sociales fuertes ligadas al mundo del trabajo y a diferentes idearios político-partidarios. En cambio, hacia mitad de los años 80, los sectores subalternos estaban transitando un proceso de precarización y fragmentación social. Algunos trabajadores seguían siendo obreros asalariados amparados en convenios colectivos de trabajo mientras que, cada vez más, otros se convertían en trabajadores informales y engrosaban el sector de servicios, sin estabilidad laboral y cada vez más desinstitucionalizados. Los antiguos pobres se convertían en pobres crónicos, una parte de antiguos asalariados se convertían en nuevos pobres y, en general, ya muchos habían perdido las esperanzas de ascenso social a través del trabajo y la educación[33]. Y esto es muy importante para nuestro

análisis. Lo que estaba cambiando, junto con las condiciones materiales de existencia, era "la distribución del poder social y, como tal, el modo en que cada uno se autorrepresenta, piensa y figura su destino social dentro de la sociedad" (Svampa, 2005, p. 96).

A esto se acopla una crisis en curso de los marcos identitarios tradicionales, y de secularización de la sociedad, en relación con las ideologías y militancias políticas que habían sido fuertemente estructurantes de las subjetividades obreras a finales de los 60 y a principios de los años 70. Los nuevos trabajadores informales, además de perder la tutela gremial y poder de acción política, perdían las narrativas identitarias tradicionales centradas en las relaciones laborales. No es casual entonces que, en los 80, los discursos identitarios centrados en prácticas de consumo cultural (como el de la identidad cuartetera) empezaran a disputarle fieles a aquellos que tenían como eje central el mundo de la política y del trabajo (el peronismo, el radicalismo, la pertenencia a una determinada rama industrial u ocupación, etc.).

El cuarteto-cuarteto tiene fecha de nacimiento en el segundo tercio de ese largo ciclo neoliberal, cuyo signo mayor es la precarización de la existencia: a la precarización de las condiciones de vida, de las condiciones de trabajo, de las identidades sociales (Svampa, 2005), se sumaba la precarización de los vínculos (Illouz, 2020), sobre la que referí en el capítulo anterior. Vidas cada vez más precarias e inciertas.

En este marco, si bien no podemos establecer una causalidad lineal entre estas condiciones y la emergencia del cuarteto-cuarteto, tampoco podemos ignorar que estas condiciones vuelven comprensible su emergencia. No parece ya tan extraño el éxito de una canción que presenta a sujetos marginales como mártires de un sistema injusto y les ofrece un discurso conmiserado ante su desventura, un discurso que hace

de la capacidad de sentir (de sufrir, de desear, de querer) una cualidad valorada por sobre el tener, el saber y el poder (cada vez más inalcanzables). Especialmente, permite comprender que haga de la *impotencia* un rasgo afectivo constante, y valorado, que atraviesa casi todo el repertorio.

3.6.2. Un cuartetero populista

Para terminar de comprender las razones por las que el cuarteto-cuarteto emergió con las características que describí en este capítulo, es necesario pensar en el *lugar* (Costa y Mozejko, 2002) que ocupaba Jiménez, y los recursos que disponía.

Hacia 1984, Juan Carlos Jiménez Rufino tenía ya 33 años. No era juventud ni belleza hegemónica lo que tenía para ofrecer, y su voz ya no era la del adolescente que se había iniciado en el Cuarteto Berna. Tenía 15 años en el campo, cantando varias veces por semana, en bailes de 4 o 5 horas que le habían dañado irremediablemente las cuerdas vocales. Tampoco disponía, como los jóvenes músicos de Chébere, de competencias musicales que le permitieran hacer aquellas fusiones más complejas. El modo de hacer covers que conocía era el del cuarteto tradicional, que consistía en emular, sin demasiadas variaciones, la melodía y sobreimprimirle el tunga-tunga. Y esas competencias tampoco las tenían sus músicos, los cuales, en su mayoría, no sabían leer ni escribir música. Ahora bien, esto, por sí solo, no explica por qué fue más conservador a la hora de emprender cambios musicales. Jiménez podría haber contratado compositores y arregladores con mayor formación, si hubiera querido, pero se quedó con los músicos del Cuarteto de Oro y sostuvo las mismas formas de trabajar. También podría haber contratado a otro vocalista, como hicieron los otros cuarteros tradicionalistas, pero decidió tomar otro camino. Jiménez entendió que, cada vez más, los cuartetos dependían demasiado del “arrastre” del cantante y que contratar a otro vocalista era una mala decisión a futuro. Tenía

que encontrar otra estrategia porque si dependía de distinguirse en función de competencias musicales o vocales, iba a estar siempre en desventaja.

Por otra parte, el público ya lo conocía, ya tenía una imagen construida en coherencia con ese enunciador *simpático*, *trabajador* de la música, del cuarteto tradicional, de modo que renegar de éste para reinventarse por completo era, cuando menos, arriesgado. Y, aunque el paradigma blanqueado estaba cosechando grandes éxitos, no es menos cierto que una parte importante del público cuartetero no lo aceptaba. Es que el cuarteto blanqueado, en su afán de interpelar a las nuevas juventudes, pero, sobre todo, de desprenderse del estigma social que pesaba sobre los cuartetos, había construido una distancia demasiado grande con el cuarteto tradicional. Jiménez tenía, todavía, un buen caudal de seguidores como capital propio. De lo que se trataba, entonces, era de generar una estrategia que le permitiera conservar a esos seguidores e interpelar a las nuevas juventudes.

Con ese objetivo, Jiménez apuesta por modernizar sin alejarse demasiado, postulándose como un heredero del cuarteto tradicional. Lo que falta comprender es por qué la modernización tomó *esa* forma (*sobremarcada)*, y no otra. Para ello, considero necesario atender, también, a los gustos y axiologías que Jiménez Rufino tenía incorporados, es decir, hechas *habitus*. Al final de cuentas, las personas elegimos entre aquellas cosas que conocemos y, de ser posible, aquellas que más nos agradan o que *creemos* que son mejores. Tres elementos claves de ese *habitus* quiero remarcar porque me parecen indispensables para comprender sus opciones, además de las condiciones ya desarrolladas: sus propias escuchas y gustos musicales, su identidad política y sus *habitus* de clase.

A lo largo de este trabajo he comparado en varias oportunidades el cuarteto con el tango. Resulta que esa comparación no era inocente. Jiménez no era un joven de la

era de la música disco. Por el contrario, era, y sigue siendo, un amante confeso del tango. De niño fue bailarín de folklore, pero de adolescente fue habitué de cabarets y tanguerías. En la Córdoba de los 60, las tanguerías eran espacios nocturnos donde convivían una bohemia masculina, el tango y la prostitución. Allí Jiménez encontró el gusto por bailar y cantar tangos. Tan así es, que ha reconocido en múltiples oportunidades que su sueño, cuando joven, era ser cantor de tangos[34].

Así, con estas competencias en su haber, se hacen comprensibles algunas de sus opciones que, a mi entender, le deben mucho a su gusto por el tango. En las letras, optó por mantener los tópicos clásicos, pero introducir nuevos tópicos capaces de interpelar la sensibilidad de las juventudes. Entre esos tópicos, ya no resulta tan raro que introdujera el (des)amor romántico pasional y la canción testimonial, dos tópicos muy presentes en el tango. Canciones que hablan de sujetos marginales, de prostitutas, hombres que han caído en desgracia, con problemas con la ley, estoicas madres solas, etc., forman parte de un universo compartido entre el tango y este cuarteto que (re)inventó Jiménez. También, el poner en valor el sentimiento al cantar por sobre la corrección, con esos vibratos al final de las estrofas, a veces casi parlando; estrategias conocidas en el tango, especialmente cuando los cantores comenzaban a perder su caudal de voz. Y el hecho de que tensionara esos tópicos disfóricos, altamente dramáticos, con un dispositivo sonoro eufórico y orientado al baile (algo que, en ese momento, parecía insólito para el cuarteto), no resultaba extraño para alguien que bailaba tango. Los bailarines de tango saben perfectamente que se puede bailar un sentimiento triste[35].

Es muy posible que la incorporación de estos tópicos respondiera, también, a la intención de dotar de mayor “profundidad” a la canción de cuarteto, ante las críticas

estigmatizadoras. Al final de cuentas, él compartía algo de esa valoración negativa sobre la canción que solamente hablaba de "pelotudeces" (Jiménez en Cuadrado, 2010, pp. 134-135). Él quería cantar, también, cosas socialmente importantes. Sin embargo, creo que Jiménez no imaginó lo que iba a ocurrir con esa canción testimonial y esa canción de amor atravesada por dramáticas injusticias sociales. Ocurre que los mismos personajes marginales que en las letras de tango no molestaban ya a nadie, cuando habitaron las letras de cuarteto causaron un profundo rechazo en los sectores dominantes. Es que los marginales del tango, al final de cuentas, eran lejanos (geográfica y temporalmente), mientras que los sujetos marginales del cuarteto se parecían demasiado a esos *negros cordobeses* con los que tocaba compartir el espacio social. Y ya sabemos que esos personajes *otros* suelen parecer pintorescos y hasta románticos cuando son lejanos, pero espantosos cuando son cercanos.

A partir de allí se formará un triángulo de amor-odio entre los sectores culturalmente dominantes, Jiménez y el público. Los primeros despreciando al segundo por ser signo del tercero, y el tercero amando al segundo como signo de sí mismo y de la resistencia al odio del primero. Y ahí, en el medio, creciendo, el cuarteto-cuarteto.

Ante esto Jiménez podría haber dado marcha atrás, podría haber cedido ante la presión disciplinadora del establishment que, prensa mediante, no dejaba de cuestionarlo. Pero optó por profundizar esa estrategia. En primer lugar, porque, como ya dije antes, en el campo del cuarteto el éxito en términos de ventas es lo realmente importante, y Jiménez rápidamente se había posicionado como el más convocante. Y, en segundo lugar, porque ese rol de signo de los humildes, de catalizador del odio de clase era, en definitiva, políticamente valioso para él. Y llegamos, así, a la cuestión de su identidad política.

Jiménez había nacido en un hogar obrero y con una

identidad práctica (Chein y Kaliman, 2014) marcadamente peronista. No voy a repasar aquí las discusiones académicas en torno a la(s) identidad(es) del peronismo. Permítaseme la licencia de evadir esas discusiones. Me limitaré a lo que interesa para este análisis, que es aquello que tiene que ver con la construcción de ciertos objetos/cualidades valoradas. Para esta identidad, ser *untrabajador*, es un valor que está por encima de la sabiduría, del arte o del profesionalismo. Recordemos el célebre "alpargatas sí, libros no" que expresaba, en forma axiológica, el conflicto de clase (James, 1987). Ser un trabajador era, para la identidad peronista, un motivo de orgullo. Tal vez por esto el cuarteto de Jiménez no hace una exaltación de la violencia ni del delito, como hacen otras músicas sobremarcadas. Jiménez no era un habitante de las Villas Miseria. Y, también, ser *unhumilde* era algo valorado por el peronismo, cuya representante política era Eva Duarte, "la *madre* de los humildes".

> (…) una de las alegrías más grandes de mi vida fue mudarme a la casa de Las Playas 521, la casita de Luz y Fuerza que le entregaron a mi papá. Fuimos en un camión destartalado: mi mamá, embarazada del Yiye, iba adelante; mi papá, el Tito y yo, atrás, cuidando las pocas cosas que teníamos. (…) El problema era el baño. No tenía idea de para qué servía el inodoro, si toda mi vida había hecho caca así, agachado. Mi mamá me tuvo que explicar: "Acá te sentás y hacés caca, ¿ves?, y cuando terminás, apretás ese botón, ¿ves?", y me parecía todo tan raro, pero tan lindo, que toda mi vida se lo voy a agradecer a Evita. Porque mi viejo me dijo que esa casa se la debíamos a Eva Perón; la mayor alegría de mi vida me la dio Eva Perón (Jiménez en Cuadrado, 2010, pp. 18-19).

El relato que antecede permite ilustrar no sólo su adhesión al peronismo, sino también el modo doble como la *humildad* se asume como algo valioso en su relato. Por una parte, es una

forma compasiva y valorada de reconocer las carencias (la *falta de sanitario* en la casa previa, el camión *destartalado*, las *pocas* cosas que mudaron) y, por contigüidad, a los *sujetoscarentes*. Pero es, también, la descripción de una actitud hacia el otro: ser humilde es lo contrario de ser pretencioso, de establecer distancias, de creerse distinto. En este relato, Jiménez, que ya era el músico más importante de Córdoba al momento de dar esa entrevista, le cuenta al periodista, y al mundo, cómo hacía caca de niño, como si se tratase de una conversación entre amigos íntimos.

Así, la puesta en valor de la humildad como actitud y de la humildad como carencia es Jiménez haciendo subir a los comunes al escenario, cantando sus desdichas, recibiendo chicos en la puerta de su casa, rifando chapas de taxi en los bailes. Era Evita recorriendo hospitales y dándoles gestos afectuosos a los niños, recibiendo a los *descamisados* en la Secretaría de Trabajo y Previsión, repartiendo máquinas de coser, etc.

Jiménez recupera para el cuarteto una axiología de valores (ser un trabajador, ser un humilde, la lealtad, el pueblo) y de vinculación (populista, donde el líder asume una posición paternalista y revalorizante sobre el pueblo), demasiado coincidente con los de las narrativas peronistas como para no ver la relación. Una axiología que, a mi entender, no era mero artificio argumentativo: era *habitus*.

Y, también, como parte de ese *habitus,* sus marcas de clase. En relación con este último elemento, muchos críticos han cuestionado la veracidad de origen humilde de Jiménez bajo el argumento de que los empleados de la EPEC, como su padre, tenían unos ingresos superiores a la media de los empleados públicos cordobeses. Si bien esto es cierto, conviene recordar que la pertenencia de un agente a una fracción de clase no se define únicamente por el ingreso familiar -pues entran en juego otros capitales, como los culturales- y que, además, una cosa es

la pertenencia a una clase y otra es tener o adquirir las disposiciones y marcas de esa clase. Existe una relación, claramente, pero no es mecánica. Quien pertenece a una clase, *generalmente*, incorpora formas de valorar, hablar, vestir, sentir, cantar y disfrutar, características de esa clase social, pero no únicamente. Los agentes sociales, a lo largo de su trayectoria, habitan múltiples espacios a través de los cuales se sociabilizan y adquieren diferentes disposiciones (Lahire, 2005), de modo que cada agente es un acontecimiento único en el que se articulan disposiciones adquiridas a lo largo de toda su trayectoria, en su paso por diferentes ámbitos.

En el caso de Jiménez, es importante entender que, hacia 1984, tenía más horas en los bailes que en cualquier otra institución de sociabilización. Los que cuestionaban que Jiménez no era uno más de su público porque él vivía en el Cerro de las Rosas parten de una premisa falsa: en su casa vivía su familia, él vivía en los bailes. En los 80, por semana, Jiménez hacía entre 4 a 6 presentaciones, a veces 2 en una misma noche, en capital y en el interior. Y en ellas, bajaba, se relacionaba y compartía con el público. Tenía en el baile a sus amantes y a sus amigos. En ese tiempo compartido, en esa vida en los bailes, Jiménez adquiría y actualizaba las marcas de clase: formas de hablar, de bailar, de gozar, de percibir y valorar de una determinada manera. Y esas marcas, hechas cuerpo, hechas gesto y gusto, eran un recurso de altísimo valor. Porque a los sectores populares podrán venderles muchas cosas, pero saben reconocer al impostor. Se puede fingir la emoción o el argumento, pero hay cierta imposibilidad actoral en las marcas de subalternidad por su carácter de hábito adquirido -y leído- de manera generalmente no consciente.

Las marcas de clase, al igual que la tonada, si son tibias no convencen y si son exageradas delatan.

3.7. Una mirada sociosemiótica para pensar un

cuarteto sobremarcado

Considero un acierto semiótico de Alabarces y Silba (2014) haberse referido a la cumbia villera como una música *sobremarcada*. Podrían haber caído en el facilismo de decir que era una cumbia muy subalterna, pero eso hubiera sido esencializar lo subalterno en la música. Hablar de músicas que tienen marcas de clase nos informa que no todo en esa música remite a esa posición de subalternidad y al conflicto, destacando que se trata de ciertos *rasgos significantes*.

Pero me parece muy atinada, especialmente, porque la metáfora de la *marca* implica el carácter predominantemente *indicial* de esos signos. Voy a retomar aquí algo de lo que dije en el capítulo anterior, para avanzar un poco más el análisis.

A diferencia del símbolo, el índice no dice nada más sobre su objeto: no lo describe, no lo define, no lo aprecia, ni lo argumenta. Sólo nos dice "mira aquí, soy el rastro ineludible de *Eso*". Es el charco después de la lluvia, la huella en el camino, o la cicatriz en la piel. No agrega más significado, pero nos impone saber que eso, *eso* que no está nombrado, existe. Como el acordeón, la tonada, el sociolecto, el gusto por lo efímero, el doble sentido erótico, esa estética del ingenio o la rima fácil. Ninguno de esos elementos fue pensado para decir lo popular, pero lo señalan inevitablemente porque son su rastro.

Y decir que una música pasa a estar *sobre* marcada, nos invita a pensar que se trata de músicas que presentan cierto exceso o, mejor aún, cierto *énfasis* en esas marcas de lo otro. Como corolario, un rechazo también mucho mayor. Pero, ¿siempre molesta lo subalterno? ¿Es esa la dinámica necesaria en las relaciones de poder? ¿No existen, acaso, otredades mejor toleradas?

La tonada cordobesa es una marca de subalternidad regional y de clase al mismo tiempo, y puede ayudar a ilustrar los distintos efectos que pueden producir estas marcas en diferentes relaciones de poder. Para el habitante medio de

Buenos Aires, por ejemplo, las tonadas del interior, especialmente la cordobesa, funcionan mayoritariamente como signo de lo otro *silvestre*. Se considera a los cordobeses *graciosos, simpáticos,* pero nunca cultos (Lang Rigal, 2015). Entonces, si bien la marca lingüística de subalternidad regional no provoca en el porteño respeto, en general, tampoco genera *desprecio*. Los cordobeses lo saben o, mejor dicho, lo sienten, que es una forma de conocimiento menos racionalizada pero igualmente importante, condicionando así sus relaciones. Pero, al mismo tiempo, la tonada cordobesa funciona, dentro de la ciudad de Córdoba, como marca de clase, porque es mucho más acentuada entre los sectores populares. Y esto es así porque los sectores medios y altos se autodisciplinan para suavizar la tonada. Ese disciplinamiento viene ayudado por la creciente *fragmentación social* (Saraví, 2015). Las clases sociales, en las metrópolis del capitalismo tardío, comparten cada vez menos espacios de sociabilización: viven en diferentes barrios, van a diferentes escuelas, utilizan diferentes medios de transporte, diferentes servicios de salud, habitan diferentes espacios de ocio, etc. Esta fragmentación facilita que las infancias y adolescencias de los sectores culturalmente dominantes adquieran una variante de la tonada más suave, menos cantada (a lo que se agrega la pronunciación de la "y" como j francesa y un menor uso de vocablos sociolectales), que les permite distinguirse de los sectores populares.

Entonces, lo que en la relación porteño-cordobés es marca del *otro silvestre*, similar al "buen salvaje" del que hablaban Dorfman y Mattelart (1972); en la relación de dominación cultural entre clases es signo de lo *otro despreciable*. Si seguimos el examen de las marcas de subalternidad en función de los efectos que producen en los dominantes, podemos decir que, incluso cuando esas marcas provocan desprecio, éste puede tener diferentes intensidades. Y es muy interesante observar qué tienen en común las marcas que generan desprecio. En el

caso del cuarteto tradicional muchas de esas marcas remiten al otro en su disfrute. El otro molesta, pero mucho más molesta, si la pasa bien: molestan el tunga-tunga, el gusto por lo efímero y su acordeón, porque nos recuerdan que, además de existir, los otros bailan y celebran. Molesta su doble sentido, el gusto por el humor y su estética del ingenio, porque molesta su risa. Molesta su erotismo porque molesta que gocen. Molesta que existan, pero más molesta si, encima, son felices. Pareciera que el goce del otro es percibido como una afrenta, una reafirmación orgullosa de su existencia. Porque la existencia de los otros parece menos agraviante si, al menos, la padecen. En ese caso los dominantes podrían sentir lástima y, entonces, no causaría tanto rechazo. Mendigo feliz no recibe limosna.

En cambio, estos otros disfrutan la vida. Y la disfrutan, incluso, a veces más que los dominantes. Todo ese disfrute pone en cuestionamiento axiologías en las que se asienta buena parte de la pretendida superioridad cultural y moral de las clases medias y altas cordobesas. En su gesto gozoso, sin proponérselo, el cuarteto desprecia el ascetismo burgués, el valor de la complejidad, de lo cosmopolita, de lo foráneo, de lo perdurable, del arte por el arte, del "saber". Molesta porque, sin proponérselo, cuestiona el valor de todo eso que imponen, los sectores culturalmente dominantes, como valioso.

Pero el cuarteto se *sobre* marca cuando sostiene esas marcas *a pesarde* aquel gesto censor, a pesar de que ya existía la opción de blanquearse, o callarse, o a quedarse en sus barrios. La sobremarcación es una respuesta a la estigmatización, no podemos comprenderla por fuera de esa dinámica. Es una respuesta orgullosa ante la discriminación y el llamado al silencio. Por eso el cuarteto-cuarteto irrita mucho más que el cuarteto tradicional: es un disfrute doblemente indisciplinado. La Mona Jiménez, en su performance desbordada de deseo y goce, bailando con desenfreno, goteando sudor y cantando con desprecio por lo que dicta el

gusto de la “gente de bien”, es, para unos, una afrenta y, para los otros, una bandera.

Si en el cuarteto tradicional el acordeón, la tonada, el sociolecto, el gusto el doble sentido erótico, por la rima fácil y por esa estética del ingenio; eran simples índices de la existencia del disfrute popular, en el cuarteto-cuarteto esas marcas se van a convertir, a la vez, en *símbolos* de resistencia a la dominación cultural. Puede parecer un argumento desmedido hablar de *resistencia* en una música que reproduce en no pocos aspectos, narrativas que legitiman las relaciones de poder patriarcal y heteronormativo, que no cuestiona la propiedad privada y que suscribe de lleno a la lógica mercantil, pero no lo es. Porque de lo que estoy hablando es de sus *marcas* de clase como bandera, porque ese orgullo señala la conciencia sobre la relación de subalternidad (regional y de clase)[36]. La presencia de la relación *simbólica* de esas marcas con lo popular es importante para comprender cómo se produce el proceso de sobremarcación del cuarteto. No es que prescinda de lo indicial. Por el contrario, cabalga sobre esos signos y los lleva más allá. Porque esas marcas ya no dicen solamente: “soy el rastro ineludible que ha dejado de *eso*”. Ahora dicen también “y *eso* es valioso, *eso* es motivo de orgullo (a diferencia de lo que dicen ustedes). *Eso* soy yo, *eso* somos nosotros (a diferencia de ustedes)”.

De Certeau (2000) sostenía que la cultura popular es afásica, que no se nombra ni habla de sí misma. Aunque tengo muchos reparos hacia el enfoque de Michel De Certeau por adolecer, a mi entender, de lo que Eco llamaba, con humor, el *mal francés*[37]; su metáfora de la afasia, si la tomamos como metáfora, me parece productiva porque destaca una característica predominante en los signos de lo popular: su carácter excepcionalmente simbólico. Pero dice, De Certeau, que los dominados son capaces de hablar la lengua impuesta por los otros y, en esos usos, desplegar tácticas resistentes. Por

eso, la presencia fuerte de esa dimensión simbólica, robada del lenguaje de los dominantes, es una característica recurrente de las músicas sobremarcadas. Podemos verlo en la cumbia villera, en los narcocorridos y, también, en el cuarteto-cuarteto. El apelativo puesto por los dominantes (villero, turro, turra, narco, perra… cuartetero, Mona) es apropiado, usado y disputado, en su significado y en su valor. Y esto implica un fuerte trabajo sobre la dimensión simbólica de los signos.

Pero esto no debe hacernos pensar que basta una narración demagógica para sobremarcar a una música. Porque si la batalla por el valor se libra en plano simbólico, la prueba de autenticidad sólo puede rendirse sobre el indicial.

---

1. La lista continúa en las décadas posteriores con nombres como Damián Córdoba y Megatrack, por ejemplo. La última que se lanzó fue la banda *The monkey*, en 2020, compuesta por músicos de muchas otras bandas (de Damián Córdoba, de La Barra, de Mega Track, de Ulises Bueno, etc.). En cada caso las apuestas discursivas tienen sus propias particularidades, pero en términos generales podemos decir que se trata de bandas que se inscribieron en este paradigma. Al respecto es necesario aclarar que la inscripción de un enunciador en un paradigma discursivo es una opción estratégica, en un determinado momento, de modo que no es algo ni absoluto, ni permanente. En el campo cuartetero abundan los ejemplos de bandas que han optado por cambiar de paradigmas o transitarlos de manera más o menos heterodoxas. ↲
2. Uno de los personajes más cuestionables del periodismo cordobés, por cierto, que llegó a ser copropietario de Cadena 3, una emisora radiofónica de gran cobertura nacional, fundada sobre la concesión de la estatal LV3 durante el gobierno menemista. Un locutor de perfil populista, que difundía ideas reaccionarias, misóginas y golpistas. Todo un ícono del periodismo conservador de Córdoba. Murió en 2020 tras contraer COVID, luego de haberse consagrado como un férreo detractor de las medidas sanitarias dispuestas por el Gobierno de Fernández, dejándonos frases memorables como “Estamos bajo una dictadura, tenemos toque de queda en la Argentina (…) ni Pinochet hacía eso, pobrecito Pinochet”. https://bit.ly/3SA4Bu0 ↲
3. Un cordón policial cortó la ruta de acceso a la ciudad e hizo bajar a los que viajaban en colectivos, palpaban a la gente, les quitaban el vino y los hacían caminar al rayo del sol, pleno verano, cargando sus mantas, sus sillas, su comida y sus hijos. ↲
4. La voz del Interior calculó que 80000 personas llegaron a Cosquín ese día, quedando la mayoría deambulando por la ciudad, escuchando desde afuera. ↲
5. Ernesto Sammartino fue un dirigente de la Unión Cívica Radical que, en 1947, utilizó esta expresión para referirse a los peronistas. La prédica contra el peronismo tuvo, durante varias décadas, una fuerte impronta racista y discriminatoria, de la cual esa infeliz frase es una muestra clara.

6. En las últimas dos décadas, a partir de un proceso de asimilación social y de legitimación estatal del cuarteto, esas críticas han disminuido notablemente. Sin embargo, el episodio de 2015 -la viralización de un video en el que le besaba los pechos a una asistente del baile- mostró cómo el desprecio de clase sigue acechándolo. El video fue discutido en los principales programas televisivos locales, las críticas de los periodistas no se hicieron esperar y Jiménez tuvo que salir a pedir perdón públicamente. Basta con leer los comentarios de los usuarios en redes sociales para comprobar que el odio de clase sigue intacto.
7. "Mona", se cansaba de aclarar Jiménez, era un apodo que le habían puesto sus vecinos cuando él era chico y jugaba a ser Tarzán, trepando a los árboles. Sus vecinos lo *gastaban* diciéndole que no era Tarzán, que más se parecía a la mona Chita (Jiménez en Cuadrado, 2020). Luego, en la época del cuarteto tradicional, ese mote siguió circulando abreviado como "la mona", alimentado por la manera de bailar desenfadada, casi contorsionista que lo caracterizaba.
8. A tal punto es así, que uno de los percusionistas de la época fue Mario "Tribilín" Altamirano, originariamente guitarrista (coautor de "quien se ha tomado todo el vino"). Jiménez lo incorporó porque Altamirano buscaba trabajo y por esta razón se adaptó al rol de percusionista (Mero, 1988, p. 49). En otros campos de producción musical esto puede parecer extraño, pero en el cuarteto esa adaptabilidad (y reconversión) de los músicos es muy frecuente (especialmente en el paradigma tradicional y en el cuarteto-cuarteto). Es posible, en gran medida, por esa autopercepción como trabajadores de la música, y porque la complejidad rítmica y la dificultad de ejecución no son rasgos valorados.
9. Una asunción que no tiene fundamento científico sino ideológico. El sentimiento se opone a lo profesional como se opone, también, a lo racional. Forma parte de una axiología dualista, de larga data en occidente, que coloca en el polo de lo infravalorado al sentimiento, al cuerpo, a lo privado, al goce, a lo popular, a lo femenino; frente a lo racional, lo intelectual, lo público, la productividad, lo erudito, lo masculino. Una serie de dicotomías que funcionan para crear relaciones de dominación/subalternidad. Desde el punto de vista de las Ciencias Sociales, y en particular de la semiótica, sabemos desde hace tiempo que las pasiones tienen sus razones (Fabbri, 2000) y que no hay cognición sin afectividad, ni afectos que no dependan de algún proceso cognitivo (Montes, 2016a). A pesar de esto, desde el punto de vista de la *doxa* (Bourdieu en Eagleton y Bourdieu, 2003), estas dicotomías funcionan como verdades. En este marco, el paradigma cuarteto-cuarteto no discute la dicotomía, lo que discute es su valoración.
10. (Jiménez, 1990b).
11. Me refiero a los cuarteteros en general. La mayoría de las canciones "propias" están registradas bajo autoría de Jiménez y de algunos de sus músicos, incluso con su esposa y socia comercial, Juana Delseri. La cuestión de la autoría, como ya dije, es ríspida porque las canciones se compraban (y se continúa haciendo) a los autores reales. El registro en SADAIC forma parte de las condiciones de la venta, y se negocian. Pero lo que sí sabemos es que los autores reales eran del entorno del cuarteto (músicos, familiares de los músicos, etc.). Incluso hoy, en un contexto altamente profesionalizado, se sigue apreciando mucho a los autores locales -y conocedores del mundo cuartetero-, para el encargo de canciones.
12. (Jiménez, 1988a).
13. Quiero decir, con esto, que es absolutamente cierto que estos relatos son funcionales al orden socioeconómico existente. Del mismo modo que es funcional que los obreros bailen y gocen el fin de semana, mientras se

presenten a trabajar en la fábrica el lunes. Pero ya sabemos que las músicas populares no son la espada de la revolución socialista, del mismo modo que sabemos, también, que el proletariado no es, necesariamente, el sujeto de la revolución. Sin embargo, eso no quita que puedan ofrecer cierta resistencia al orden cultural dominante. Y, en lo personal, antes que seguir discutiendo cuán (poco o muy) subversivas son las músicas populares, me interesa más intentar comprender por qué ciertas músicas adquieren determinadas características y cómo se vinculan con la cultura de sus oyentes. Por qué el cuarteto es como es y por qué, y hacia dónde, y a través de qué estrategias, muta. Y, si existieran, observar en qué elementos se juegan algunas resistencias a las violencias de los dominantes.

14. Telenovelas como “Cristal” (1985), “Estrellita mía” (1987), “Celeste” (1991), “Rosa salvaje” (1987), “El privilegio de amar” (1988), “El maleficio” (1983), “María Mercedes” (1992), “Marimar” (1994), entre tantas otras, fueron telenovelas de la época que reprodujeron hasta el hartazgo la estructura de la muchacha humilde, buena y sencilla que se enamora del varón de una condición social superior.
15. Ya fuera del período analizado, pero inscribiéndose en este paradigma, podemos encontrar con estas características a “Ocho Cuarenta”, de Rodrigo (1998) o “Sapo de otro pozo” compuesta por Marcos Bainotti y popularizada por Ulises Bueno (2014).
16. El patriarcado es un sistema de dominación que establece posiciones jerárquicas entre varones y mujeres, y entre los propios varones. Rita Segato (2018) ha mostrado cómo, incluso en las disputas por el establecimiento de jerarquías entre los propios varones, las mujeres, y sus cuerpos, han sido históricamente un campo más de batalla.
17. (Jiménez, 1985a).
18. En algunos casos más bien aislados el varón hace exhibición de orgullo masculino ante el desaire de la mujer, del tipo de “tanto nos quisimos que en el mismo instante/ te darás bien cuenta / que tu nuevo amante no te amo bastante / porque a mí regresas” (Carlos Jiménez, “A que no”, 1986a). Pero en ningún caso llega a la venganza, ni ocupan estos la proporción del paradigma blanqueado.
19. En los bailes de cuarteto lo usual es que se presenten las canciones de los discos más nuevos, pero también algunos “clásicos”, que van variando semana a semana gracias al extenso cancionero de las bandas de cuarteto.
20. En ella no se explicita el tipo de vínculo afectivo de los sujetos involucrados, pero la clave interpretativa del amor romántico pasional -heterosexual- es, sin dudas, la más extendida. En este trabajo se asume que, a falta de indicios que indiquen lo contrario, toda relación sexoafectiva encuentra en la clave heterosexual su interpretación hegemónica, por tratarse de un campo de música popular fuertemente heteronormal (Blázquez, 2014).
21. (Jiménez, 2008).
22. Aproximadamente el 9% de las canciones hacen alguna referencia a la existencia de un nosotros cuarteteros.
23. Una estrategia discursiva muy frecuente en grupos sociales estigmatizados como, por ejemplo, el colectivo Queer. El mismo término que era asociado a lo negativo y utilizado para discriminar y segregar, es alzado como bandera de los segregados, y eso es posible gracias a un trabajo simbólico orientado a cambiarle el signo a esa etiqueta. Un caso más que muestra hasta qué punto los discursos, las apuestas discursivas, pueden transformar la realidad social.
24. En referencia al espacio reservado al público que paga la entrada más barata a las canchas de fútbol.
25. Con las excepciones de “Ella camina Chébere” (Chébere, 1987a) y El

preso número 9 (Chébere, 1979b), dos experimentos de canción testimonial que quedaron perdidos en un cancionero plagado de historias de amor.

26. Llegando a ser *rankeado* en 2012, según la revista Forbes, como el cuarto músico más rico del país, después del Indio Solari, Palito Ortega y los Pimpinela (https://bit.ly/3WtzHEN). Lo que no sabemos es si Forbes tuvo en cuenta, para ese ranking, que una buena parte de la fortuna de los Jiménez está a nombre de su esposa, que es copropietaria de la empresa y de una parte importante de las obras registradas en SADAIC.
27. Estrictamente hablando, el abandono de la sobriedad en la vestimenta y el peinado es algo que había empezado a hacer los últimos años que estuvo en el Cuarteto de Oro, especialmente a partir del último disco, de 1983, donde luce por primera vez la cabellera con rulos y la camisa abierta en hasta el esternón.
28. En los años 80, en Córdoba, había solamente tres canales de aire y no había televisión por cable, a excepción de algunas pocas localidades del interior que tenían circuitos cerrados de televisión.
29. Les decía cosas al oído -a la vista de todo el mundo-, y les miraba los pechos o la cola sin disimulo, por ejemplo, aunque mucho menos de lo que haría en las décadas posteriores (en las que protagonizó algunos escándalos escénico-mediáticos). Algunas de esas acciones podrían parecer hasta inocentes, comparadas con lo que estamos acostumbrados a ver hoy, incluso de él mismo, pero no debemos perder de vista que eran los años 80 en la conservadora ciudad de Córdoba. A medida que la sociedad cordobesa iba sexualizándose cada vez más, Jiménez iba subiendo la apuesta grotesca, sosteniéndose siempre un poco más excedido y carnal de lo moralmente aceptable para los sectores culturalmente dominantes.
30. El lector puede encontrar en internet diferentes registros fílmicos de Jiménez donde puede observar estas características. Propongo, como ejemplo, un baile a beneficio de la Casa Cuna, televisado por ATC en 1990. https://www.youtube.com/watch?v=FbQcqqvqmA0&t=1081s
31. He presenciado, en un baile en el Estadio Monumental Sargento Cabral, cómo una de sus fans le agarró los genitales de manera bastante violenta. Al preguntarle a la persona con la que fui, un seguidor de Jiménez, por esa situación, me dijo que era algo bastante frecuente, que esa mujer era una de "las tocabulto". Como me supo explicar, "las tocabulto" eran un grupo de mujeres que solía apostarse cerca del escenario y que aprovechaban los descuidos del ídolo (y de algunos asistentes también) para "manotearlo". Esa situación era posible porque el escenario del Sargento Cabral es bastante bajo y porque Jiménez lo permitía. Otros artistas, por mucho menos que eso, la habrían hecho sacar por la fuerza.
32. Al respecto, cabe mencionar algunos de los relatos que circulan en relación con el ídolo. Uno de ellos, por ejemplo, lo sitúa interviniendo para detener a la policía que estaba pegándoles a algunos asistentes, bajo la sentencia de "esa gente es mi gente y no le van a pegar" (Mero, 1988, p. 67).
33. Podemos agregar otro dato. En 1984 el entonces Gobernador Eduardo Angeloz lanza el P.A.I.Cor, un programa destinado a infancias y juventudes, que tenía como objetivo principal combatir la deserción escolar y dar asistencia, principalmente alimentaria, a estos sectores fuertemente empobrecidos. Una política que responde a una necesidad que, una década atrás, no existía.
34. Y en 1975, producto de ese "berretín" por el tango, formando parte del Cuarteto de Oro había grabado "Patio de Tango", un disco completo de tangos interpretados con un estilo cordobés.
35. La definición del tango como un pensamiento triste que se baila se le

atribuye a Enrique Santos Discépolo, uno de los letristas más reconocidos del género.

36. Debemos abandonar definitivamente la idea de que la resistencia es una cualidad necesaria de lo popular y que solo es tal si tiene como objetivo la modificación de las condiciones de dominación material. Sobre lo primero, una práctica cultural puede ser resistente en relación con determinada relación de poder, pero reproductora de otras. Sobre lo segundo, "la noción de resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla. (…) Señalar la dominación significa el intento de ejercitar la conciencia de la misma en el acto de nombrarla; finalmente, modificar la –situación de– dominación significa el desarrollo de prácticas alternativas que tiendan a la producción de nueva hegemonía" Alabarces (2008).
37. Umberto Eco hablaba del "mal francés" para referirse a la influencia del modelo estructuralista en la semiótica (Pezzini, 2002), pero podemos trasladar esa crítica, también, a otros marcos disciplinares europeos. Esta influencia, en el trabajo de De Certeau, es de orden cognitivo, de forma que afecta la totalidad de su pensamiento y lo lleva a enfatizar las dicotomías entre términos discretos y mutuamente excluyentes (escribir-leer, hablar-leer, espacio-lugar, hacer-ver, estrategia-táctica, etc.) (Montes, 2015). Esto hace que su teoría sobre lo popular tienda hacia un esquematismo artificioso, en especial en lo que respecta a la producción de sentido. Por ejemplo, si tomamos al pie de la letra los postulados decerteanos, los dominantes imponen el signo y los dominados sólo pueden usar los signos que les han sido impuestos. Pensar así las cosas no nos permite ver otros fenómenos: ¿Realmente vamos a aceptar que los débiles no crean sus lenguajes propios? De Certeau nos diría que no, que se limitan a hacer usos creativos. Pero, ¿no es ese, acaso, el motor de cambio de cualquier lenguaje? Y todavía más, ¿no utilizan, acaso, los dominantes, los signos de otro, cuando plebeyizan (Alabarces, 2021) sus propios consumos culturales? El planteo decerteano, hijo del binarismo estructural, nos coloca en un callejón sin salida. Si partimos, en cambio, desde una semiótica peirceana, no linguocéntrica, triádica y procesual; no existen los signos cero, por una parte, y sus usos por la otra, sino que son todos signos interpretantes de otros signos anteriores. Todos hablan, por así decirlo, las lenguas que les han sido dadas (impuestas) y, a través de esos signos más o menos ajenos, crean sentidos nuevos. Lo cual nos pone en otro desafío, que es reponer el lugar del poder y de las desigualdades que ese pragmatismo peirceano soslaya. Porque, claramente, no todos esos usos tienen la misma capacidad de imponerse como norma (ley o terceridad), y condicionar las producciones de los otros. Y allí sí, el planteo decerteano recobra potencia. Una discusión larga, que excede por mucho el objetivo de este libro, pero que no podía dejar de mencionar.

Coda

La Mona fascina al periodismo cínico, al país consumidor de exotismos regionales y a los intelectuales pop. Por eso La Mona almorzó con Mirtha Legrand y cantó para el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Por eso todos los famosos que pasan por Córdoba quieren su foto con La Mona. Y, por eso, la mayoría de los esfuerzos intelectuales (periodísticos o académicos) por comprender al género cuartetero, se han centrado especialmente en él o en sus canciones.

Jiménez es una figura fascinante. Lo es como enunciador, y como agente social aún más. Pero el paradigma blanqueado, que nunca recogió semejante atención, tuvo un impacto en el cuarteto que no ha sido, creo, debidamente apreciado. Grupos como Chébere, Trulalá (luego) y solistas como Pelusa, Fernando Bladys, Sebastián o el Negro Videla, son figuras principalísimas sin las cuales no se puede terminar de comprender, ni la historia del género, ni su actualidad. Porque Carlitos Jiménez se transforma en La Mona como respuesta, entre otras cosas, al avance del cuarteto blanqueado.

Pero no solamente por eso.

A lo largo de este libro hemos recorrido las transformaciones del cuarteto cordobés en algo más de dos décadas. En esas dos décadas se consolidó como género de música popular urbana y experimentó su primera gran transformación. Se modificó drásticamente en sus aspectos sonoros, se complejizó, incorporó nuevos tópicos y narrativas, derivó en diferentes estilos musicales y performáticos, albergó a distintos enunciadores prototípicos y se convirtió en objeto de disputas por la definición de los modos legítimos de hacer cuarteto.

Como resultado de estos procesos, se modificaron drásticamente los usos de esa música.

Si el cuarteto tradicional era una música que tenía un uso ligado a la fiesta y a la gestión de emociones casi exclusivamente eufóricas y alegres, el cuarteto, como devino en los años 80, habilitó nuevas prácticas de apropiación. Nuevas *affordancesmusicales* emergieron. Se convirtió en una música que le permitía a su público habitar, a través de ella, sentimientos disfóricos, gestionar nuevas preocupaciones en torno al desamor, a los cambios en las regulaciones de los vínculos sexoafectivos y a conflictos íntimos que sobrepasan, por mucho, el momento del baile.

Como consecuencia de estos novedosos dispositivos, el cuarteto consiguió conquistar nuevas esferas de la praxis. La fiesta va a seguir genéticamente ligada al cuarteto, porque es en la ritualidad del baile que se construye esa devoción que lo alimenta, pero va a expandirse y a ganar otros espacios: en los hogares, en la escucha privada (incluso solitaria), en el pasacasete del auto, en la imagen del ídolo que llevaban las chicas en la mochila.

Con esta transformación, introducida principalmente por las bandas del paradigma blanqueado, el cuarteto amplió su presencia, ocupando espacios de escucha que, en otros lugares (incluso en otras clases), ocupaban la balada romántica y el rock, especialmente el internacional.

Luego, el paradigma cuarteto-cuarteto va a acompañar este movimiento de expansión de sus usos y va a dotar al cuarteto de características que le permitirán gestionar otros sentimientos y conflictos nuevos: El fracaso frente a los mandatos de masculinidad y feminidad, la frustración por la falta de oportunidades, la discriminación, la soledad, la subalternidad como experiencia. Se va a convertir en una canción que no sólo describe situaciones, sino que también *cuenta historias*.

Sus usuarios disfrutan su música para bailar y para

alegrarse, pero disfrutan, especialmente, las historias que esas canciones narran. Quienes sostienen que en la actualidad los jóvenes ya no consumen literatura, están omitiendo a las músicas populares. La literatura que consumen los sectores populares de Córdoba es, desde los años 80, las canciones de cuarteto. Allí encuentran descripciones de situaciones conocidas, pero también historias dramáticas, de superación, de injusticias sociales, de pasiones irrefrenables, de amores clandestinos y de sujetos abyectos que se imponen moralmente ante los poderosos.

El paradigma cuarteto-cuarteto va a dotar al género de un discurso eficaz para tramar una identidad social cuyo signo aglutinante es esa experiencia de subalternidad y la impotencia como afecto fundamental; pero también una respuesta colectiva y orgullosa frente a esto. Esta transformación le permitió al cuarteto ocupar espacios en la vida de los sujetos que, en otras ciudades, ocupaba, por ejemplo, el rock barrial.

Es decir, el cuarteto, como género de música popular, experimentó una brutal expansión y diversificación de sus usos, junto a una diversificación de sus públicos.

En relación con esto último, los cambios que experimentó el cuarteto, en los 80, le permitieron adaptarse a la creciente fragmentación y diversificación de experiencias de los sectores populares de Córdoba. Y sentó los puntos de partida para un proceso (que va a profundizarse a partir de los años 90 y va a coronar hacia mediados de los años 2000), de progresiva incorporación de una parte de la clase media cordobesa al consumo de cuarteto. Entonces, La Barra completará lo que había iniciado Chébere.

En los años siguientes se producirán nuevas transformaciones. Muchos de los elementos estilísticos y líricos que juvenilizaron al cuarteto en los 80 serán abandonados en los 90, para poder interpelar a las nuevas generaciones de bailarines. Arribará a Córdoba un grupo de percusionistas

centroamericanos, algunos traídos por los propios cuarteteros y otros arribados por sus propios intereses, que van a posibilitar novedosas mixturas rítmicas. Y se abrirá, también, la posibilidad de producir un cuarteto *for export* (con los ojos puestos en Buenos Aires) que, por ese motivo, acentuará ciertos rasgos y relegará otros.

Pero esa es otra historia.

Lo que queda claro es que, en estas dos décadas, el cuarteto dejó de ser esa música destinada casi exclusivamente a la fiesta y se convirtió, definitivamente, en la banda de sonido de las vidas de los sectores populares de Córdoba.

Referencias a discos

Carlitos Jiménez (1984). *Para toda América*. Polygram.
—— (1985a). *Gracias a Dios*. Polygram.
—— (1985b). *De Corazón*. Polygram.
—— (1986a). *Por la paz*. Polygram.
—— (1986.b). *Carlitos Jiménez en vivo*. Polygram.
—— (1987a). *De punta a punta*. Polygram.
—— (1987b). *Carlitos Jiménez en vivo en el Estadio Atenas*. Polygram.
—— (1988a). *Como la mona*. Polygram.
—— (1988b). *Popularísimo*. Polygram.
—— (1989a). *Vigencia*. Polygram.
—— (1989b). *Toda una vida*. Polygram.
—— (1990a). *Mona*. Polygram.
—— (1990b). *La mona Jiménez en vivo 90*. Polygram.
—— (1994). *10 años*. Polygram
—— (2000). *Adrenalina*. Warner Music
—— (2008). *Vuelvo a vivir… Vuelvo a cantar!* Mona Records
—— (2014). *La Mona en vivo*. Mona Records
Carlitos Rolán (1972). *Con ritmo borom bom bom*. RCA.
—— (1973). *Hay que estar en el ruidito*. RCA.
—— (1975). *Hagan el pasito*. RCA.
—— (1976a). *Córdoba de fiesta*. RCA.
—— (1976b). *Un poquito de tu amor*. RCA.
Carlitos Rolan y Cuarteto Don Chicho (1964a). *Bailando con Don Chicho*. Polydor.
—— (1964b). *Popular*. Polydor.
Chébere (1976). *Esto es… Chebere*. Discos TK.
—— (1977). *Quémame los ojos*. Discos TK.

—— (1978). *Éxito*. Discos TK.
—— (1979a). *Rompamos el contrato*. Discos TK.
—— (1979b). *Por siempre*. Philips.
—— (1982a). *Volumen 1*. RCA.
—— (1982b). *Volumen 2*. RCA.
—— (1984a). *Volumen 5*. RCA.
—— (1984b). *Volumen 6*. RCA.
—— (1985). *Volumen 7*. RCA.
—— (1986). *12 años*. RCA.
—— (1987a). *Volumen 10*. RCA.
—— (1987b). *Volumen 11*. RCA.
—— (1988). *Siempre cae bien.* RCA.
—— (1989). *Tengo esperanza*. RCA.
—— (1989b). *15 años*. RCA.
—— (1990). *25 rosas*. Clave Records.
Cuarteto Berna (1972). *Volumen 7.* Music Hall.
—— (1973a). *Esto… sí que se pasó*. Music Hall.
—— (1973b). *Volumen IX.* Music Hall.
—— (1974a). *Volumen XI.* Music Hall.
—— (1974b). *Volumen XII.* Music Hall.
Cuarteto de Oro (1972). *Pónganle la cadenita.* Philips.
—— (1973). *Y hay más todavía!* Philips.
—— (1974a). *El golpecito*. Philips.
—— (1974b). *La gaita del lobizón*. Philips.
—— (1976). *La gaita del fantasma*. Philips.
—— (1978). *Llegan los marcianos*. Philips.
—— (1979a). *La gaita de superman*. Philips.
—— (1979b). *La maratón del gordo*. Philips.
—— (1980a). *La gaita de Drácula*. Philips.
—— (1980b). *La gaita del robot.* Philips.
—— (1982). *Si se destapa la olla.* Philips.
Cuarteto Leo (1963). *El club de la popularidad*. Orfeo.
—— (1965). *Cuarteto parrandero.* CBS.

—— (1970). *La vida sigue igual*. CBS.
—— (1972a). *Para nuestro público*. CBS.
—— (1972b). *Alegrando el corazón*. CBS.
—— (1974). *Llegó el sucundín*. CBS.
—— (1975). *Porque te quiero así te regalo el 31*. CBS:
Los Wawancó (1974). *El cuartetazo*. Discos Latin International.
Manolito Cánovas y su cuarteto Sucundín (1976). *Todo es alegría con…* RCA.
Pelusa (1983). *Pelusa*. RCA.
—— (1986). *Nadie baila como tú.* RCA.
—— (1987). *Fotografía*. RCA.
—— (1988). *Toda la noche.* RCA.
—— (1989a). *Fuego pasional.* RCA.
—— (1989b). *Un tonto corazón.* RCA.
Rodrigo (1998). *Cuarteteando*. Magenta.
—— (1999). *A 2000*. Magenta.
Santamarina (1983a). *Quien nos quita lo bailado*. CBS.
—— (1983b). *Haremos una fiesta*. CBS.
—— (1984a). *Socorro*. CBS.
—— (1984b). *Trepador y triunfador*. CBS.
—— (1985). *Con el tiempo de… Santamarina*. CBS.
—— (1989). *Como vos*. WEA Discos.
Sebastián (1981). *Para vos*. RCA.
Sebastián (1983). *En cuerpo y alma*. RCA.
Sebastián (1984). *Baila con él*. RCA.
Sebastián (1986a). *Felicidades*. RCA.
Sebastián (1986b). *Con todo.* RCA.
Sebastián (1988). *La voz*. RCA.
Sebastián (1990). *Un grande*. RCA.
Ulises Bueno (2014). *En la piel*. Segundo A – RCA.
Walter Olmos (2001). *A pura sangre*. Leader Music.

Referencias bibliográficas

Abraham, T. (1992). *La guerra del Amor*. Planeta.

Aichino, M. C., Albrieu, N.; Rossi, M. C. (2014). Mecanismos de distinción entre los consumidores de rock de la ciudad de Córdoba. En C. Díaz (comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (pp. 222-248). Recovecos.

Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 12. Armazem Digital, 155-178.

—— (2009). 11 apuntes (once) para una Sociología de la Música Popular en la Argentina. En Morais de Sousa, Cidoval; Luiz Custódio da Silva y Faustino da Costa (org.), *Local x Global: Cultura, Mídia e Identidade*. Armazém Digital.

—— (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la Hibridación.* Calas.

Alabarces, P. y Silba, M. (2014), "Las manos de todos los negros, arriba": género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y Representaciones Sociales*; 8; 16; 4-2014; 52-74.

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.

Arakaki, G. A. (2011). *La pobreza en Argentina 1974-2006. Construcción y análisis de la información.* CEPED. http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/docin/docin_ceped_d_015.pdf

Archetti, E. (2003). *Masculinidades. Fútbol, Tango y Polo en Argentina*. Antropofagia.

Argüello, S. (2023). La revalorización y resignificación de la figura del «Chango» Rodríguez en el siglo XXI. Revista Del ISM (24). https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0043

Auslander, P. (2006). Musical personae. *TDR/The Drama*

Review, 50 (1), 100-119.

Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.

—— (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.

Barei, S. (1993). *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba.* Alción.

Barei, S. y Boria, A. (1997). La cultura popular argentina: diálogo y cruce de textos. *Versión,* UAM-X México 421-431.

Basualdo, E. (2006). La reestructuración de la economía argentina durante las últimas décadas de la sustitución de importaciones a la valorización financiera. En E. Basualdo y E. Arceo (eds.), *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. 56-9. CLACSO. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/basua/C04Basualdo.pdf

Beccaria, L. (1991). Distribución del ingreso en la Argentina: Explorando lo sucedido desde mediados de los setenta. *Desarrollo Económico*, vol. 31, Nº 123, octubre-diciembre, IDES.

Blázquez, G. (2007). La Joda y la Alegría. Performances y relaciones de género entre los sectores populares en la Argentina contemporánea. *E-MISFÉRICA. PERFORMANCE AND POLITICS IN THE AMERICAS*, Nº4. http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-41/blasquez

—— (2009). *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Recovecos.

—— (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Ed. Gorla.

—— (2017). Making Heritage –The Materialization of the State and the Expediency of Music: the case of the cuarteto característico in Cordoba, Argentina. En O. Kaltmeier y M. Rufer, *Entangled Heritages: Postcolonial Perspectives on the Uses of the Past in Latin America*, Routledge.

Bolívar, A. (2013). La definición del corpus en los estudios del

discurso. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, Vol. 13, N.º 1, 3-8.

Bonvillani, A. (2019). «Negros de alma». Imaginarios racializados y juvenicidio en la Córdoba de las campanas. *Tabula Rasa* N.º 31, Julio-Septiembre, 325-346. https://doi.org/10.25058/20112742.n31.13

Boria, A. (1995). La representación de lo cotidiano en el discurso amoroso de Carlitos La Mona Jiménez. En S. Barei (comp.), *Arte y vida cotidiana. La cultura del entretenimiento en Córdoba* (145-180). Alción.

Bourdieu, P. (1983). *Campo del poder y campo intelectual.* Folios Editores.

—— (1985). *¿Qué significa hablar?* Akal.

—— (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

—— (2001). *Poder, Derecho y clases sociales*. Editorial Desclée de Brouwer.

—— (2011). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Siglo XXI.

—— (2013). *El sentido práctico*. Siglo XXI.

Caggiano, S. (2015). Imaginarios racializados y clasificación social: retos para el análisis cultural (y pistas para evitar una deriva decolonial esencialista). *Cuadernos Inter-c-a-mbio sobre Centroamérica y el Caribe*. Vol. 12, No. 2 Julio-Diciembre. https://doi.org/10.15517/c.a..v12i2.21758

Charaudeau, P. (2004). La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual. *Revista Signos*, vol. 37, núm. 56, 23-39.

Chein, D. y Kaliman, R. (2014). Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura, En Kaliman, R. (comp.) *Sociología de las identidades*, Eduvim [ebook].

Cognigni, A. (1971). Carta al que lee. *Revista Hortensia*. Año 1, N.º 1, p. 1.

Connell, R. y Messerschmidt, J. (2021). Masculinidad

hegemónica. Repensando el concepto. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 6. https://doi.org/10.46661/ relies.6364

Corti, B. y Díaz, C. (2016). Presentación. En C. Díaz y B. Corti (eds.), *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina* (9-14). Eduvim.

Costa, R. y Mozejko, T. (2002). Producción discursiva: diversidad de sujetos. En T. Mozejko y R. Costa (comps.), *Lugares del decir* (13-41). Homo Sapiens.

—— (2007). Introducción. En T. Mozejko y R. Costa (comps.), *Lugares del decir 2* (9-24). Homo Sapiens.

Cragnolini, A. (2006). Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires. *TRANS-Revista Transcultural de Música* Nro.10. https://bit.ly/4d3CP14

Cuadrado, J. (2010). *Juan Carlos Jiménez Rufino, La Mona*. Raíz de dos.

Dalbosco, D. (2010). La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras del tango. *Amaltea,* Vol. 2, 29-45.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

De la Garza, M. & Grad Fuchsel, H. (2011). "Soy como tantos otros muchos mexicanos", o de las características que comparten los protagonistas de los corridos de narcotráfico y de migración. *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 15, 1-32. https://bit.ly/3SzzxKR

De la Peza, M. del C. (1994). El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. VI, núm. 17, 297-308.

—— (1999). El bolero y sus formas de decir el amor. *Anuario de Investigación 1998*. México: UAM-X: 233-251.

—— (2007). El bolero como espectáculo en vivo en teatros,

bares y salones de baile. *Versión* N.º 6, pp. 71-101. https://bit.ly/3SxB2Jq

DeNora, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

De Rougemont, D. (1959), *El amor y occidente*. Ed. Sur.

Díaz, C. (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Narvaja Editor.

—— (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Recovecos.

—— (2011). Música popular, investigación y valor. En J. Sanz y R. López Cano (coords.), *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina* (195-212). CELARG.

—— (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades, *El oído pensante* N.º 1(2). https://bit.ly/3WOQSln

—— (2015). Presentación. En C. Díaz (comp.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (198-221). Recovecos.

—— (2021). El Dúo Pimpinela en la transición democrática argentina: una escucha política. *ArtCultura*, 23(43), 106–123. https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64087

Díaz, C. y Montes, M. de los A. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El oído pensante* 8-2, 38-64. https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8058

—— (2023). La dimensión afectiva de las músicas populares. Una propuesta para su análisis. *Revista del ISM,* N.º 24. http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726001/

Díaz, N. (2021). “Lo social en movimiento”: la corriente “expresivo-vivencial” en las danzas populares argentinas. *Contrapulso*, 3 (1), 22-35. https://doi.org/10.53689/cp.v3i1.24

Disandro A. (2024). *El Tango en Córdoba. Lo provinciano y lo porteño en la construcción de un género*. Artes Editorial, UNC.

Dorfman A. y Mattelart A. (1972). *Para leer al pato Donald*. Siglo XXI.

Eagleton, T. y Bourdieu, P. (2003). Doxa y vida ordinaria. En S. Žižek (comp.), *Ideología: un mapa de la cuestión* (295-308). Fondo de Cultura Económica.

Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Lumen.

—— (1990). *I Limiti dell'Interpretazione*. Bompiani.

—— (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.

—— (2009). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Debolsillo.

Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Gedisa.

Fernández L'Hoeste, H. (2011). De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera. En P. Semán y P. Vila (comps.) *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamética* (139-165). Gorla.

Ferrero, A.; Rebord, G.; Artesano, C. y Mulatero Bruno D. (2018). Mercado informal del suelo urbano en Córdoba. En M. C. Cravino (org.), *La ciudad (re)negada. Aproximaciones al estudio de asentamientos populares en nueve ciudades argentinas* (123-160). Ediciones UNGS.

Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós.

Flores Fonseca, V. M. (2019). Mecanismos en la construcción del amor romántico. *Revista de estudios de Género La ventana*, vol.6, n.50, 282-305. https://doi.org/10.32870/lv.v6i50.7074

Florine, J (1997). *Musical change of within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina*. Ph. D. Dissertation. The Florida State University.

Foucault, M. (1999). *El orden del discurso,* Tusquets.

Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós.

Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.

González, A. (2019). *Juventudes (in)visibilizadas: una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Universidad Nacional de Córdoba.

González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, Vol. 55, N.º 195, 38-64.

—— (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical.

Gordillo, M. (2003). Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973. En D: James (ed.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* (329-380). Sudamericana.

Gornitz, D. y Tagle S. (1988). Una "música maldita" crece en las barriadas. *Revista Crisis* N.º 62.

Graña, J. M. y Kennedy, D. (2009). Salarios eran los de antes… Salario, productividad y acumulación de capital en Argentina en el último medio siglo. *Realidad Económica*, N.º 242, febrero-marzo, IADE.

Grüner, E. (2013). De fetiches también (y especialmente) se vive. Capitalismo y subjetividad: el fetichismo entre Marx y Freud. En E. Carpintero (Comp.) *Actualidad del fetichismo de la Mercancía* (27-52). Topía.

Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *TRANS – Revista Transcultural de Música,* N.º 16. https://bit.ly/4c8and3

Hepp, O. (1988). *La soledad de los cuartetos*. Edición del autor.

Hernández Salgar, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, N.° 1 (vol. 7), 39-77. https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae7-1.smch

Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Paidós.

Illouz, E. (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Katz.

James, D. (1987). 17 y 18 de octubre de 1945: El Peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina. *Desarrollo Económico* Vol. 27, No. 107, 445-461. https://doi.org/10.2307/3467059

Kaliman, R. (2016). Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folklore musical argentino. *Revista Argentina de Musicología* 17, 39-56. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/25

Kimmel, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés y J. Olavarría (eds.) *Masculinidad/es: poder y crisis* (49-62). ISIS-FLACSO: Ediciones de las mujeres.

Kropff, L. (2005). Activismo Mapuche en Argentina. Trayectoria histórica y nuevas propuestas. En P. Dávalos (comp.), *Pueblos indígenas, Estado y democracia*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Lahire, B. (2005). De la teoría del habitus a una sociología psicológica. En B. Lahire (dir.), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas* (143-179). Siglo XXI.

Lakoff, G. y Johnson, M. (2012). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.

Lang Rigal, J. (2015). La percepción del habla de Córdoba, Argentina. Una prueba que combina las actitudes con la identificación de dialecto. *Signo y Seña*, N.º 28, 111-138. https://doi.org/10.34096/sys.n28.3176

Le Breton, D. (2009). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.

Lerussi, R. (2006). Las representaciones de las mujeres en las canciones de Carlitos “Mona” Jiménez. *Astrolabio,* N.º 3.

Lindemboim, J., Kennedy, D. y Graña, J. (2010). El debate sobre la distribución funcional del ingreso. *Desarrollo Económico,* V. 49, N.º 293.

Liska, M. (2010). *El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX.*

Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. FSOC-UBA.

López Cano, Rubén (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuicuilco,* Vol. 9, N.º 25. www.redalyc.org/pdf/351/35102509.pdf

—— (2004). Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización. Texto para el curso on-line *Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Escuela Universitaria de la Música de Uruguay. http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html

—— (2004). "Favor de no tocar el género": géneros, estilos y competencia en la semiótica musical actual. En J. Martí y S. Martínez (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE* (325-337).

—— (2020). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Esmuc.

Luciano, F. (1996). Regularización de asentamientos irregulares en Córdoba (Argentina). En: A. Azuela y F. Tomas (eds.), *El acceso de los pobres al suelo urbano*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. https://doi.org/10.4000/books.cemca.925

Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular. *Arte e investigación*, año 4, N.º 4, 90-95. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18669

Madrid, A. (2016). Más que "tontas canciones de amor": Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s. En M. Tupinambá de Ulhôa, M. y S Pereira (Orgs.), *Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina* (47-69). Folio Digital:Letra e imagen.

Margulis, M. (1999). La "racialización" de las relaciones de clase. En M. Margulis y M. Urresti (Comps.), *La segregación negada: cultura y discriminación social* (37-62). Biblos.

Margulis, M. y Belvedre, C. (1999). La “racialización” de las relaciones de clase en Buenos Aires. Genealogía de la discriminación. En M. Margulis y M. Urresti (Comps.), *La segregación negada: cultura y discriminación social* (79-122). Biblos.

Martín, E. (2011). La cumbia y el fín de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. En P. Semán y P. Vila (Comps.) *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica* (209-244). Gorla.

Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

—— (2002). El melodrama en televisión. o los avatares de la identidad industrializada. en: Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (171-198). Cuarto Propio.

Massone, M. y De Filippis, M. (2006). “Las palmas de todos los negros arriba…” Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera. *ALED* 6 (2), 21-44.

Meler, I. (2009). La sexualidad masculina. Un estudio psicoanalítico del género. En M. Burín e I. Meler (eds.), *Varones: género y subjetividad masculina*: Librería de mujeres editoras.

Mero, R. (1988). *La Mona, va!* Contrapunto.

Mendívil, J. (2019). Prólogo. En J. Parra Valencia (Comp.), *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (13-14). Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimusica.

Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Ediciones de aquí a la vuelta/ Editorial Ross.

Montes, M. de los A. (2015). El lugar del poder en la perspectiva decerteana. En M. Boito (comp.), *Lo popular en la estructura de la experiencia contemporánea: emergencias, capturas y resistencias* (23-49), El colectivo editorial.

—— (2016a). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. *Linguagem em (Dis)curso*, V. 16, Nº 1. http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-160110-4115

—— (2016b). Dime qué tango quieres y te diré quién eres. *La Trama De La Comunicación*, *20*(1), 143–161. https://doi.org/10.35305/lt.v20i1.567

—— (2022). El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos. *Contrapulso,* V.4, N.º 1. https://doi.org/10.53689/cp.v4i1.140

—— (2023). Cuartetero de corazón. La construcción de una identidad cuartetera en las canciones de Carlos «La Mona» Jiménez (1984–1990). *Revista del ISM* N.º 24. http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726009/

Montes, M. de los A. y Andreis, C. (2022). Los chicos suenan y sienten. Afectividad y modelos de masculinidad en el cuarteto de Chébere. *De signos y sentidos* Nº 23. https://doi.org/10.14409/ss.2022.22.e0021

Moreau, P. (2000). *La poesía del tango. Fueron años de cercos y glicinas…* Comunicarte editorial.

Parra Valencia, J. (2019). Cumbia urbana en Colombia. Entre el rock tropical bailable y el chucu-chucu. En J. D. Parra Valencia (Comp.), *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (109-148). Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimusica S.A.

Party, D. (2016). Maldita Primavera. Rescate y resignificación de la balada romántica en Chile. En M. Tupinambá de Olhoa y S. Pereira (orgs.*), Cançao romântica. Intimidade, mediaçao e identidade na America Latina* (95-117). Folio Digital.

Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected Papers*, C. Hartshorne, P. Weiss & A. W. Birks (Eds), Vols. 1-8., Harvard University Press.

Pezzini, I. (2002). Les limites de la passion: lecture sémiotique

et interpretation, En AA.VV., *Eco in fabula, Atti del Convegno Internazionale Lovanio* (24-27 febbraio 1999), Leuven University Press-Franco Cesati, 209-223.

Pujol, S. (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Emecé.

—— (2012). *Cien años de música argentina*. Biblos-Fundación OSDE.

Pitich, M. A. (2020). *Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920-1998). Producción, distribución, consumo y regulación musical*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional del Litoral. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5731

Rapoport, M. (2007). Mitos, etapas y crisis en la economía argentina. En M. Rapoport (Comp.), *Nación – Región – Provincia en Argentina | Pensamiento político, económico y social* (9-28). Imago Mundi.

Rosboch, M. E. (2006). *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*. EDULP.

Saikin, M. (2004). *Tango y género*. Ed. Abrazos Book.

Salerno, D. & Silba, M. L. (2006). Juventud, Identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas. *Question/Cuestión*, 1(10). https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/211

Saraví, G. (2015). *Juventudes fragmentadas: socialización, clase y cultura en la construcción de la desigualdad*. Flacso-Ciesas.

Schmucler, H. (1989). Los cuarteteros, entre la tragedia y la farsa. *Plural*, 13.

Schmucler, H.; Malecki, J. y Gordillo, M. (2014). *El obrerismo de pasado y presente: Documento para un dossier no publicado sobre SiTraC-SiTraM*. Eduvim.

Schorr, M. (2021). Desindustrialización y reestructuración regresiva en el largo ciclo neoliberal (1976-2001). En M. Rougier (ed.), *La industria argentina en su tercer siglo. Una historia multidisciplinar (1810-2020)* (263-313). Ministerio de

Desarrollo Productivo.
Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo.
Semán, P. (2005). Vida, apogeo y tormentos del Rock Chabón. *Revista Pensamiento de los Confines*, 177-187. Fondo de Cultura Económica.
Silba, M. (2018). Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros. *Grupo Editor Universitario*, 2018.
Svampa, M. (2010). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo.* Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
Tcach, C. (2017). Introducción a la segunda edición: Córdoba y sus imaginarios. En C. Tcach (comp.), *Córdoba Bicentenaria. Claves de su historia contemporánea*. Editorial de la UNC.
Verón, E. (1986). El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. *Les medias: experiences, recherches actuelles, aplications*. IREP.
—— (1993). *La semiosis social.* Gedisa.
—— (2004). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa.
Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *RevistaTRANScultural de música* N.º 2. https://bit.ly/4d3CNGu
Vila, P. (2017). Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America. Lexington books.
Vila, P. y Semán, P. (2011). Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas. En P. Semán y P. Vila (eds.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica* (245-297). Editorial Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).
Villafañe, C. (2020). *Senderos hacia un jardín invisible. Una mirada sociodiscursiva sobre el disco El Jardín de los Presentes de Invisible*. Trabajo Final de Licenciatura, FFyH-UNC.
Viñuela, E. y Viñuela, L. (2008). Música popular y género. En I. Clúa (Ed), *Género y cultura popular* (293-325). Ediciones UAB.
Wainer, A. y Schorr, M (2022). La desindustrialización

argentina en el largo ciclo neoliberal (1976-2001). una aproximación a la trayectoria de las clases y fracciones de clase. *América Latina en la Historia Económica*, 29(2), 1–22. https://doi.org/10.18232/20073496.1287

Waisman, L. (1995). Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés. *Actas de las VIII Jornadas argentinas de musicología* (122-146). Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.